

شعر أبي تمام

بين النقد القديم ورؤية النقد الجديد

المعيد

سعيد مصلح السريحي الحربي

اشراف

الأستاذ الدكتور لطفي عبد البديع

رسالة مقدمة إلى قسم الدراسات العليا العربية بكلية اللغة العربية

بجامعة أم القرى لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي

صفر الخير

١٤٠٢ هـ

شكر وتقدير

"ربّ أوزعني أن أشكر نعمتك التي أنعمت عليّ وعلى والديّ
وأن أعمل صالحًا ترضاه" ــــ وبعد!

فإنه لا يسعني إلا أن أتقدم بجزيل شكري وتقديري
لما أتاحته لي كلية الشريعة بجامعة أم القرى من تفرغ
لإعداد هذه الرسالة وأخص بالشكر قسم الدراسات العليا العربية
على ما أولاني إياه من رعاية واهتمام. ــــــــ
كما أخص بالفضل والذكر أستاذي الدكتور لطفي عبد البديع على رعايته
هذا البحث ومتابعته له وتوجيهه لي في كل خطوة من خطواته فجزاه الله
عني خير الجزاء ــــــــ
كما أتوجه بالشكر سلفًا للأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة
على ما سوف يبذلونه من جهد مشكور في تقويم هذه
الرسالة وما سيتفضلون به من توجيه وإرشاد لي
والله ولي التوفيق

((الفهـــرس))

ـــ•ـــ

المُقدّمة

((المقدمــة))

كان اصطدام شعر أبي تمام بالمعيارية التي هيمنت على فكر النقـــاد والبلاغيين العرب اصطداما عنيفا ومباشرا ، فإذا كان الوضوح والإلف وقـــرب المأخذ وسهولة التناول من أهم مقومات جودة الشعر لديهم فقد أخــــذ شعر أبي تمام بنصيب وافر من الغموض والغرابة والبعد والخروج عما جـــرى به الالف والعادة ، وإذا كانت السلاسة واللين والرقة والعذوبة مـــن شروط فصاحة الشعر فقد لمس النقاد في شعره شيئا غير قليل من الوعـــورة والحوشية والثقل وحزونة اللفظ وغرابته ، وإذا كان المقام ومقتضى الحـــال يتطلب من الشاعر أن يحترز في شعره فيتجنب الألفاظ الزرية والمشتركـــة والمعاني الغامضة فان أبا تمام قد صك وجه ممدوحه حينما جاء مدحـــه - في رأي النقاد - متنافيا وخطابه متجافيا .

الا أن أشد الظواهر إشكالا في شعره تلك التي تتعلق بجانـــب البديع ، فقد كان لايخرج عند النقاد والبلاغيين عن كونه ضربا مـــن ضروب الصنعة يتوسل به الى تجميل الصياغة وزخرفتها وتزيينها بما يتوافر فيها من العناصر الجمالية كالاستعارة والطباق والجناس ولذلك كان مـــن أهم مآخذهم على أبي تمام أنه قد أكثر منها وأسرف فيها وبالغ حتى خرج عن عمود الشعر .

ومع أن القوم قد عابوا على أبى تمام ماعابوه الا أنهم كانوا يدركون أنه رأس فى الشعر وصاحب مدرسة مبتدئ لمذهب وامام الناس شعرا ومعرفة بالشعر بل ربما اعتبره بعض النقاد أعظم شعراء العربية على الاطلاق ، فذهب الى أنه أشعر من المتنبى ومن غير المتنبى عند كل عارف يعرف البيان من الفصاحة والبلاغة .(١)

الا أن وقوف النقاد والبلاغيين عند أحكام ومعايير محددة قد قصر بهم عن استيعاب لغة أبى تمام الشعرية على مايتصورها النقد الحديث ، ولعل مرد ذلك إلى جملة من العوامل من أهمها : التشبث بنموذج جيسة محددة للتعبير استخلصوها من الشعر القديم وأضفوا عليها صفة الثبات بحيث لا يصح الخروج عنها إلى سواها وهذا لا يستوعب البعد الشعرى الجديد لأى تركيب لغوى إلا فى ضوء استجابته لما استقر فى الانفس من ادراك للشعر القديم ، ومن تلك العوامل الجمود على المعنى الوضعى للكلمات وأساس الشعر أن يفر الشاعر بالكلمة إلى معان أخرى يتلمس بها إعادة الشاعرية إلى اللغة التى تفقدها تدريجيا بسيطرة الجانب العقلى فى الكلمات على سواه وخاصة الجانب الانفعالى الذى يستبطن تجربة الإنسان الأولى مع الأشياء وتعاطيه الوجدانى لها ، ومن

---

(١) ابن الأثير : الاستدراك : ٢١ ، ٣٠ .

تلك العوامل سيطرة الواقع الخارجي والمعيارية العقلية على عالم الشعر والاحتكام إليها في الكشف عن مستوى الصحة والخطأ في الرؤية الشعرية للأشياء ، ومن هنا اعتبر الخيال الذي يعد الأصل في الصورة الشعرية تاليا للمعنى العقلي المنطقي ، واتخذت الاستعارات على أنها نقل للألفاظ لا تخرج به عن حدودها العقلية ثم تجزئتها على وجه لا تتضح فيه وظيفتها في الشعر فلا تزيد عن كونها مجالا لتحسين المعنى الأصلي وتزيينه أو تقريبه وتبريره ، وفي إطار سيطرة المعنى العقلي نظر إلى الجناس والطباق وسواهما من عناصر لغة أبي تمام الشعرية على أنه من باب الصنعة التي تزين الشعر وبذلك فقدت لغة الشعر أصالتها في منظور الفكر البلاغي والنقدي القديم وظلت جملة كبيرة من أبيات أبي تمام تتداولها كتب النقد والبلاغة وأخبار الشعراء كأمثلة على أخطائه وإحالاته وإسرافه في الصنعة وبعده في طلب الغريب .

ومع أن أكثر نقاد العصر الحديث قد ذهبوا إلى أن ابا تمام عبقري ملهم وفي المقدمة من شعراء العروبة الخالدين فتح للشعراء والأدباء أبوابا من الفن الرفيع فكان القمة الشامخة التي بلغ إليها فن الشعر العربي ، إلا أن جل أحكامهم عليه لا تكاد تخرج عن أحكام القدماء من حيث أنه حرص كل الحرص على جمال الصنعة الفنية فتتبعها وأسرف في تتبعها حتى خرج إلى المحال ووقع في التكلف ، كما هيمنت على جانب كبير من دراساتهم معايير الحتمية العلمية التي لا تخرج بالظاهرة الفنية عن

كونها افرازا لجملة من أحوال النفس وظروف المجتمع فلغة أبى تمام الشعرية لاتتجاوز أن تكون ثمرة من ثمرات حياة الترف التى عاشها العصر العباسى فهى ضرب من ضروب الزينة والتنميق التى شاعت فى هذا العصر ، أما النقاد الذين تحروا تطبيق المنهج النقدى الحديث وما يعتد به من أصالة لغة الشعر فى الكشف عن أبعاد الرؤية الشعرية عند أبى تمام فقد كانت المواضيع المحددة التى توجهت اليها دراساتهم لم تكن تسمح لهم ببحث الأبيات التى عيبت عليه بحثا مستفيضا يكشف ما تتمتع به من أصالة ويزيل مايحيط بها من لبس واشكال .

ومن هنا كانت الحاجة ملحة لاعادة النظر فيما اعتاد النقاد والبلاغيون عيبه على أبى تمام والتمثيل به على أنه من سقطاته وهفواته وفق منهج يتوخى تأصيل لغته الشعرية والكشف عن أبعاد الرؤية التى تتسلط على أبيات الشعر عنده فتحركها شكلا ومضمونا حتى تخرج بها عما هو مألوف ومعتاد وتسمها بسمة التفرد والتميز والغرابة وبالتالى إنصاف أبى تمام واعطاء شعره قيمة حضارية تكشف ما يحتضنه من تجربة إنسانية خالدة تتجاوز حدود المكان والزمان وتستعلى على كل معيارية تحاول حصر الآفاق القصوى للرؤية الشعرية فى بوتقة محددة تحديدا يتجاهل أشواق الإنسان وتطلعاته المترامية إلى اللانهائى والمطلق .

وقد سارت الدراسة - وفق هذا التصور - فى اتجاهين : أحدهما تاريخى تقويمى لموقف النقد والبلاغة من شعر أبى تمام ، والآخر نقدى تحليلى لشعره وانقسمت إلى بابين رئيسيين نفصلهما فيما يلى :

الباب الاول : " شعر أبى تمام فى مرآة النقد القديم " والمقصود بالنقد القديم فى هذا الباب ذلك التيار الذى ساد الدراسات التى دارت حول أبى تمام وانطلقت من المعايير المهيمنة على الفكر النقدى والبلاغى سواء ظهر ذلك فى كتب النقد القديم أو تجلّى فى دراسات المتأخرين النقدية ، فالقدم وصف للاتجاه النقدى وليس وصفا لحقبة معينة من الزمن . والهدف من هذا الباب رصد حركة النقد واتجاهها والكشف عن الأسس الفكرية التى نهضت عليها ، وليس التأريخ لهذه الحركة تأريخا تسجيليا استقصائيا تتبع فيه كل شاردة وواردة ، وهذا مايفسر الاكتفاء ببعض النقاد دون بعض ممن لا يضيف استقصاء كلامهم وتتبعه شيئا جديدا إلى تحديد أبعاد هذه الرؤية النقدية التى انبثقت عنها مواقف النقاد من شعر أبى تمام .

وقد سارت الدراسة فى هذا على النحو التالى : الفصل الأول : وفيه تحديد لبيئات النقد عند العرب والمعايير التى تنطلق منها كل بيئة فى تناولها لشعر أبى تمام سواء كانت بيئة الرواة واللغويين وما تحتكم اليه من معايير ، أو بيئة أدباء الكتاب وما تجريه على لغة الشعر من تنقيح

اجتماعى لها ، أو بيئة البلاغيين وما تلجأ اليه من مقولات المنطق والعقل فى دراستها للشعر . وفى الفصل الثانى : وقفت وقوفا متأنيا عند ثلاثة من نقاد العربية كان لهم دور غير يسير فى تحديد أبعاد المعركة النقدية حول شعر أبى تمام وتأثير غير قليل فيمن تلاهم من النقاد ، وهم ابن المعتز والصولى والآمدى . وفى الفصل الثالث والأخير : تتبعت المواقف النقدية للدارسين المحدثين حول شعر أبى تمام وكيف أن جُلّ هذه المواقف صدرت عن نفس المقولات البلاغية والنقدية التى سادت دراسات المتقدمين للشعر ، وأن جانبا آخر من مواقفهم هيمنت عليه نظريات الحتمية العلمية التى تحيل الشعر إلى افراز طبيعى لمجموعة من العوامل الاجتماعية والنفسية ، كما أن النقاد الذين تحروا تطبيق المنهج الحديث فى النقد شغلوا بالمواضيع التى توجهت إليها دراساتهم عن الرد على القدماء فيما عابوه على أبى تمام .

الباب الثانى : " رؤية النقد الجديد لشعر أبى تمام " وقد توخيت فى هذا الباب منهجا يقوم على أساس تأصيل اللغة الشعرية عند أبى تمام والاعتداد بمختلف الظواهر التى اتسمت بها هذه اللغة وقد انقسم هذا الباب إلى الفصول التالية : الفصل الأول : التحليل البنائى للأبيات المشكلة فى شعر أبى تمام وقد تناولت فيه جملة من الأبيات التى عدها النقاد من أخطائه وإحالاته فى المعانى وذهبوا إلى أنه لم يحترز فيها ولم يتحر وجه الدقة والصواب وقد حرصت فى دراستى لهذه الابيات

أن أكشف عن الرؤية الشعرية التى حركتها حتى أخرجتها عما جرى عليه العرف وأن تتضح من خلال دراستها المعالم الأساسية لمذهب أبى تمام الشعرى . وأما الفصل الثانى : فقد تناولت فيه قضية الاستعارة فى شعر أبى تمام فقمت بتحليل جملة من استعاراته بالنظر إلى مادتها وموضوعها واعتبارها جزءً من كل ترتبط به ارتباطا عضويا فى القصيدة من جهة ثم ترتبط بغيرها من الصور من جهة أخرى فى نطاق اللغة الشعرية التى تحتضن الوجود الانسانى ، وأعقبت ذلك ببحث ظاهرة الجناس والطباق فى شعره وفق منهج يكشف مدى أصالة هذه الظاهرة وتواشجها مع الرؤية الشعرية التى تحرك الأبيات لديه ، وفى الفصل الثالث والأخير تمت دراسة الخصائص الأسلوبية العامة لشعره وانبثاقها من غلبة سمة الاسمية بصورها المختلفة على التركيب اللغوى لديه ، ثم تلى ذلك دراسة موسيقى شعره ومدى ارتكازها على توالى الحركات واسقاط السواكن كما يتجلى فى كثرة الزحاف لديه وغلبة البحر الكامل والقافية المطلقة على شعره .

ولا يسعنى فى ختام هذه المقدمة الا أن أشكر الله تعالى على فضله ومنّه وتوفيقه وما كنا لنهتدى لولا أن هدانا الله . !

سعيد مصلح السريحى الحربى

الباب الأول

أبو تمام في مرآة النقد القديم

الفصل الأول : أبو تمام ومعايير النقد العربي

١- معايير الرواة واللغويين

٢- معايير أدباء الكتاب

٣- المعايير المستمدة من أحكام البلاغة

الفصل الثاني : أبو تمام ونقاده الأوائل

١- إبن المعتز

٢- الصولي

٣- الآمدي

الفصل الثالث : أبو تمام في دراسات المحدثين

١- استمرار معايير الفكر البلاغي والنقدي القديم

٢- معايير الحتمية العلمية

٣- الدراسات النقدية الحديثة

الفصـــــل الاول

أبو تمـام ومعياريـة النقد العربي

١ - معايير الرواة واللغويين .

٢ - معايير أدبـاء الكتاب .

٣ - المعايير المستمدة من أحكام البلاغة .

-.-

شكلت الحركة النقدية التى دارت حول أبى تمام جزء من الصراع الذى دار بين حرية الشاعر فى الابداع ومعيارية النقد العربى ، ذلك أن الشاعر قد ظل فى مختلف عصور الادب يحس بأنه محاصر بالمعايير المختلفة فهو مطالب بالخضوع لقواعد النحو والصرف والانقياد لأسس النقد والبلاغة والطاعة للذوق الحضارى والتمسك بالعرف الاجتماعى والتحرك فى نطاق العقل والمنطق .

وقد كشف لنا الآمدى عن ذلك التوتر العنيف بين الشاعر والناقد حينما قال عن أبى تمام (وأظنه سمع بما روي عن عمر بن الخطاب رضى الله عنه فى زهير بن أبى سلمى لما قال فيه : " كان لا يعاظل بين الكلام ولا يتتبع حوشيه ولا يمدح الرجل إلا بما فى الرجال " فلم يرتض ما قاله عمر وأحب ان يستكثر مما ذمه وعابه) (١) . كما تكشف لنا عبارة الآمدى عن احساس النقاد بأن شعر أبى تمام يصطدم اصطداما عنيفا ومباشرا مع معاييرهم النقدية ، ولهذا ثاروا عليه وأثاروا من حولهم حركة نقدية تعتبر من أنشط حركات النقد العربى ، غير أنه مع احساسهم بخروج أبى تمام على معايير الشعر لديهم أحسوا بعظمة شعره وأصالته فكان بذلك شاعرا محيرا دفع أحد هؤلاء النقاد أن يصفه قائلا " إما أن يكون هذا الرجل أشعر الناس وإما أن يكون الناس جميعا أشعر منه " (٢) .

---

(١) الآمدى : الموازنة ج ١ ص ٢٩٣ .
(٢) الصولى : أخبار أبى تمام : ص ٤٥ .

وقد كانت المعايير التى تناولت شعر أبى تمام تنبع من بيئات مختلفة نستطيع أن نحصرها فى بيئات ثلاثة : العلماء الرواة .. أدباء الكتاب .. البلاغيون . وقد كانت كل بيئة من هذه البيئات تنحو نحوا خاصا فى تناولها للشعر فاذا كانت بيئة العلماء الرواة تؤكد على ضرورة مراعاة قوانين الموروث الشعرى عند العرب ، فان بيئة أدباء الكتاب قد اهتمت بالذوق العام والجانب الايصالى للغة وقرنت بين الرسالة والقصيدة ، فى الوقت الذى حاول فيه المناطقة والمتكلمون ورجال البلاغة تطبيق المقولات العقلية على الشعر وإجراء جمله مجرى القضايا مما أفضى بهم إلى التعلق باحتمالات الصدق والكذب وكذلك قرنوا بين الشعر والخطابة فانتهوا إلى ما انتهى اليه الكتاب من اهتمام كلى بالمخاطب وضرورة مراعاة المقام ومقتضى الحال .

ولم تكن الحدود بين معايير تلك البيئات صارمة اذ أنها أشبه ماتكون بالأصول التى يصدر عنها الموقف فى تناول النص الشعرى إذ سرعان ما آلت نظراتهم النقدية الى ماعرف باسم " عمود الشعر " الذى اتفقوا على أن أباتمام قد خرج عنه .

....

- ١ -

حينما هتف ابن الاعرابى قائلا " ان يكن هذا شعرا فما قالته العرب باطل " (١) فإنما كان يعبّر تعبيرا متطرفا عنا حساسه باختلاف شعر أبى تمام

---

(١) الصولى : المصدر السابق ص ٢٤٤ .

عن شعر القدماء ، ولم يستطع أن يتلمس الوشائج العريقة التي تربط بين الشعرين ، ولما لم يكن بوسعه أن يتقبلهما معا لم يكن له بد من اسقاط أحدهما لقبول الآخر ، ولهذا وضع شعر أبى تمام فى مواجهة الشعر العربى كله .

وإذا كان ابن الأعرابى قد عبر تعبيرا متطرفا عن هذه المغايرة بين الشعرين متخذا إياها سببا لاسقاط شعر أبى تمام أو النيل منه ، فان جانبا كبيرا من جهود النقاد كان شرحا لهذه العبارة إنْ يكن أقل تعميما وأخف تعصبا فهو موافق لها فى المنطلق والغاية فقد أخذ النقاد يقلبون شعر أبى تمام يستخلصون منه ما لا يوافق مذهب العرب من ألفاظ وتراكيب وأخيلة ومعان متخذين من هذه المغايرة سببا كافيا لرد كثير من شعره فقد جعلت منه أمرا مشكلا فى تاريخ النقد .

وقد كانت أشد الفئات تعصبا للقدماء وانكارا لإحسان المحدثين هم النحاة واللغويون ، والعلة فى ذلك حاجتهم من الشعر إلى الشواهد وقلة ثقتهم فيما يأتى به المولدون المحدثون ثم صارت لجاجة كما يقول ابن رشيق فى العمدة (١) ، من ذلك ماروا ه ابو عمرو بن أبى الحسن الطوسى من أن أباه وجه به إلى ابن الأعرابى ليقرأ عليه أشعارا وكان أبو عمرو معجبا بشعر أبى تمام فقرأ عليه من أشعار هذيل ثم قرأ أرجوزة أبى تمام على أنها لبعض

---

(١) ابن رشيق : العمدة جـ ١ ص ٩١ .

شعراء هذيل :

وعاذلٍ عذلتُهُ في عَذْلِــــهِ فظنَّ أني جاهلٌ من جَهْلِهِ

حتى أتمَّها فقال له ابن الأعرابي : أكتب لي هذه ، فكتبها له ثم قال لـــه أبو عمرو : أحسنة هي ؟ قال : ماسمعت بأحسن منها ، وحينما أخبـــره أنها لأبي تمام طلب منه أن يخرّقها . (١)

غير أن الوعي النقدي لم يلبث أن أدرك أنّ ثمة فرقا بين مايحتج بـــه من الشعر وما يستحسن منه وأنه لا يمكننا أن نتخذ معيارا واحدا في تناولنا للشعرين ، ومن هنا نعى ابن قتيبة على العلماء في عصره أنهم يستجيـــدون الشعر السخيف لتقدم قائله ويرذلون الشعر الرصين ولا عيب له إلا أنه قيـل في زمانهم(٢) ، وقد تحدث ابن المعتز عن هذا الموقف فقال : " وهـــذا الفعل من العلماء مفرط القبح لأنه يجب ألا يدفع احسان محسن عـــدوا كان أو صديقا وأن تؤخذ الفائدة من الرفيع والوضيع(٣) وقد جاءت عبارتـه السالفة تعليقا على قصة ابن الاعرابي وأرجوزة أبي تمام ، وقد علّل الصولـــي موقف هؤلاء النقاد بأنه صادر عن جهلهم لهذا الشعر الجديد فقـــال " ... وفي العالم منهم من قوله ،إذا سئل أن يقرأ عليه شعر بشـــار

---

(١) الصولي : أخبار ابي تمام ص١٧٦ .
(٢) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ص ٥ .
(٣) الصولي : المصدر نفسه ص ١٧٦ .

وأبى نواس وأبى تمام وغيرهم ، من " لا أحسن " إلى الطعن وخاصة على أبى تمام لأنه أقربهم عهدا وأصعبهم شعرا . (١)

غير أن النقاد الذين استطاعوا "أن يفلتوا من سيطرة المعيار الزمنى للجودة والرداءة ظلوا يرزحون تحت وطأة المعايير التى استخرجوها من أشعار القدماء وأصبح حسن الشعر يقاس بمدى اتساقه مع أشعار الأوائل ابتداء من اختيار اللفظة وانتهاء بتركيب القصيدة (٢) ، فقد كان من أهم أسباب رفض المذهب الجديد الذى تجلى بوضوح عند أبى تمام أن " العرب لا تنظر فى أعطاف شعرها بأن تجنس أو تطابق أو تقابل فتترك لفظة للفظة أو معنى لمعنى كما يفعل المحدثون " (٣) وإنما كان الشاعر العربى يسعى إلى " شرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته وتسلم قصب السبق لمن وصف فأصاب وشبه فقارب .. ولا تحفل بالابداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض ، وقد كان يقع ذلك خلال قصائدها ويتفق لها فى البيت بعد البيت على غير تعمد وقصد " (٤) ولقد كان الحاح أبى تمام على الاستعارة أمرا مخالفا لما عهد من ايثار الشاعر القديم للتشبيه حتى عد قدامة بن جعفر التشبيه غرضا من أغراض الشعر وأصلا من أصوله (٥) ، ولهذا كانت قضية الاستعارة مدارا لكثير من النقد الذى دار حول

---

(١) الصولى : المصدر السابق ص ١٥ .
(٢) انظر ما كتبه ابن قتيبة فى الشعر والشعراء ص ١٦ ومابعدها عن عدم جواز خروج الشاعر المحدث عن أقسام القصيدة عند الشعراء الاوائل .
(٣) ابن رشيق : العمدة جـ ١ ص ٨٣ .
(٤) الجرجانى : الوساطة ص ٣٤ .
(٥) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ص ١٢٤ .

أبى تمام لأنه أكثر منها أولا ثم جاء بما جاء به خارجا عن ماألفه العرب منها . قال صاحب الصناعتين بعد أن عاب مجموعة من استعارات أبى تمام " وقد جنى أبو تمام على نفسه بالإكثار من هذه الاستعارات وأطلق لسان عائبه وأكد له الحجة على نفسه" (١) وقد كان أبو هلال العسكرى يحس فى قرارة نفسه أنه ينطلق فى أحكامه على الاستعارات من منطلق تأثرى ذاتى لا يستند إلى تعليل وذلك عندما قال " وليس لحسن الاستعارة وسوء الاستعارة مثال يعتمد وإنما يعتبر ذلك بما تقبله النفس أو ترده وتعلق به أو تنبو عنه " (٢) ، غير أن الآمدى فى حديثه عن استعارات أبى تمام أوضح أن العلة فى رد أكثر هذه الاستعارات انما يعود إلى بعدها وغرابتها وصعوبة تصور حقيقة العلاقات بين أجزائها لانه كان يرى أن العرب إنما استعارت المعنى لماليس له إذا كان يشبهه فى بعض أحواله ، أو كان سببا من أسبابه فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشىء الذى استعيرت له وملائمة لمعناه" (٣) .

وفى ضوء هذا الإدراك للعلاقات بين أجزاء الاستعارة بدت استعارات أبى تمام نابية جافية فرفضوا أكثرها لأنه ماقاله أحد من الشعراء ولم يسمع بمثله فى شعر العرب .

ولم تقف المسألة عند حدود الاستعارات وإنما تعدتها إلى المعانى

---

(١) ابو هلال العسكرى : الصناعتين ص ٣١٥ .
(٢) المصدر نفسه ص ٣٠٩ .
(٣) الآمدى : الموازنة جـ ١ ص ٢٦٦ .

فاذا قال أبو تمام : (١)

أَجْدِرْ بِجَمْرَةِ لوعةٍ إطفاؤها　　بالدَّمعِ أَنْ تَزْدادَ طولَ وقودِ

قال الآمدى : " هذا خلاف ماعليه العرب وضد مايعرف من معانيها لأن المعلوم من شأن الدمع أن يطفىء الغليل ويبرد حرارة الحزن ويزيل شدة الوجد ويعقبَ الراحة وهو فى أشعارهم كثير موجود ينحى به هذا النحو من المعنى "(٢) ثم أشاد بالمحدثين الذين لم يخرجوا عن هذا السبيل ومنهم أبو تمام نفسه فى أبيات أخرى له ، وطالب أبا تمام بالسير دائما على هذا المنهج المألوف الذى جرت عليه عادة الشعراء ، ناعيا عليه الخروج عنه قائلا : " لو كان اقتصر على هذا المعنى الذى جرت العادة به فى وصف الدمع لكان المذهب الصحيح المستقيم ولكنه استعمل الاغراب فخرج إلى مالا يعرف فى كلام العرب ولا مذاهب سائر الأمم "(٣) وانتقد قوله (٤) :

أَمَرَ التَّجَلُّدَ بالتَّلَدُّدِ حُرْقَةٌ　　أَمِرَتْ جمودَ دموعِهِ بِسُجومِ

فقال " أى لفظ أسخف من أن يجعل الحرقة آمرة ، وإن كان ليس بخطأ ، وإنما العادة فى مثل هذا أن تكون باعثة أو جالبة أو نحو هذا وأما الأمر

---

(١) الديوان بشرح التبريزى جـ ١ ص ٢٨٧ ، وهو من قصيدة فى مدح احمد بن أبى داود مطلعها :

أرأيت أىَّ سوالفٍ وخدودِ　　عَنَّتْ لنا بينَ اللوى فزرودِ

(٢) الآمدى : الموازنة جـ ١ ص ٢٠٩ .

(٣) المصدر نفسه جـ ١ ص ٢١١ .

(٤) الديوان بشرح التبريزى جـ ٣ ص ٢٦١ وهو من قصيدة فى مدح اسحاق بن ابراهيم مطلعها :

يا ربعُ لو ربعوا على ابنِ همومِ　　مستسلمٍ لجوى الفراقِ سقيمِ

فليس هذا موضعه "(١) . وفى هذا النص اعتراف بأن الخروج عن المألوف كاف لرد المعنى وإن كان صحيحا .

وقد احتكم إلى العرف كذلك فى رفض كثير من ألفاظ شعر أبى تمام لأنها خرجت عن الاستعمال الذى اعتيد سماعها فيه ، وقد عد ابن سنان الخفاجى من شروط فصاحة الكلمة " أن تكون جارية على العرف العربى الصحيح غير شاذة "(٢) . وتحدث العسكرى عن هذا الموضوع مؤكدا أن الخروج عن الطريقة المشهورة والنهج المسلوك ردىء على كل حال "(٣)

وقد كانت وسيلة المدافعين عن أبى تمام ترتكز على إنكار هذا البعد والغرابة ومحاولة تلمس أصول قديمة لما أنكر عليه ، يقول الصولى : "إن المتأخرين إنما يجرون بريح المتقدمين ويصبون على قوالبهم ويستمدون بلعابهم وينتجعون كلامهم "(٤) ومن نماذج دفاعه عن أبى تمام قوله "عابوا - أعزك الله قوله فى قصيدته التى أحسن فيها كل الإحسان ومدح بها المعتصم وذكر فتح عمورية وأول هذه القصيدة :

السيف أصدق أنباء من الكتب ... فى حده الحد بين الجد واللعب (٥)

---

(١) الآمدى : الموازنة جـ ١ ص ٢٢٢ .
(٢) ابن سنان الخفاجى : سر الفصاحة ص ٦٨ .
(٣) العسكرى : الصناعتين ص ١٥٥ .
(٤) الصولى : أخبار أبى تمام ص ١٧ .
(٥) الديوان بشرح التبريزى : جـ ١ ص ٤٠ وهو مطلع قصيدته فى مدح المعتصم .

فعابوا قوله فيها :

تسعونَ ألفا كآسادِ الشَّرى نَضِجَتْ … جلودُهُمْ قبلَ نَضْجِ التِّينِ والعِنَبِ

فإذا كان هذا لأن التين والعنب ليس مما يذكر في الشعر وأنه مستهجن فقد قال ابن الرقيات :

سقيا لِحلوانَ ذي الكروم وما … صنّفَ من تينِهِ ومن عِنَبِه

وأنشد الفراء في مد العنب :

كأنهُ من ثمَرِ البساتين … العِنَباءُ المُتَنَقّى والتّين

وإن كان العيب لم خصّهما دون غيرهما ؟ فقد كان يجب أن يتعلم هؤلاء أولا ويطلبوا ثم يتكلمون ويعيبون "(١)

كان أعز مطلب عند النقاد هو أن يكون الشاعر أليفا وشعره مألوفا غير خارج عن العادة والعرف فكانوا على طرف النقيض من أبى تمام الذى كان لا يكره شيئا كما يكره المألوف ، فالإلف لديه ينتزع الحياة من الأشياء ويتركها جثة هامدة ، يقول : (٢)

وراكدُ الهمِّ كالزَّمانَةِ والـ … بيتُ إذا ما أَلِفتَهُ رَمَسُ(٣)

---

(١) الصولى : أخبار أبى تمام ص ٣١ .

(٢) الديوان بشرح التبريزى جـ ٢ ص ٢٢٥ وهو من قصيدة فى مدح الحسن بن وهب مطلعها :

هل أثرٌ من ديارهم دعسُ … حيثُ تلاقى الاجراعُ والوعسُ

(٣) الزمانة : الزمن الذى لا يبرح .

وتكرار الأشياء يسلبها قيمتها ويعيدها تافهة لا قيمة لها ، يقول [1] :

كلُّ شيءٍ غثٌّ إذا عادَ ..

ومن هنا فان القصيدة لديه أكرم من أن تكون تكرارا لما سبق لأنها [2] :

منزهةٌ عن السَّرقِ المورّى   مكرمةٌ عن المعنى المعادِ

والاغتراب يرتبط ارتباطا وثيقا بالتجدد (اغترب تتجدد) [3] وهذا التجدد يكسر طوق الإلف ، ولهذا كان أبو تمام كثير الإلحاح على وصف شعره بالغرابة .

أولى المشكلات التى واجهت أبا تمام أنه كان محدثا فى عصره ومصرا على أن يكون محدثا فى شعره ، وكانت البيئة النقدية حوله تتراوح بين ناقد لا يقيم للشاعر المحدث وزنا وناقد يقدر هذا الشاعر إن كان شعره لا يخرج عن المعايير النقدية التى استخلصت من أشعار القدماء ، وقد لخص الدكتور طه حسين هذه النقطة فى قاعدتين فقال : " الأولى : أن أبا تمام يخالف

---

(١) الديوان بشرح التبريزى جـ ١ ص ٣٦٦ وهو من قصيدة فى مدح ابن ابى دؤاد مطلعها :

سَعِدَتْ غربةُ النّوى بسُعَادِ   فهى طوعُ الإتهامِ والإنجادِ

(٢) الديوان بشرح التبريزى جـ ١ ص ٣٨٢ وهو من قصيدة فى مدح ابن ابى دؤاد مطلعها :

سقى عهدَ الحمى سبلُ العهادِ   وروضَ حاضرٌ منه وبادِ

(٣) يقول أبو تمام (الديوان بشرح التبريزى جـ ٢ ص ٢٣ /)

وطولُ مقامِ المرءِ فى الحىِّ مخلقٌ   لديباجتيهِ فاغتربْ تتجددِ

قواعد اللغة لأنه متعمق فى المعانى فيضطره هذا التعمق إلى أن يحمل اللغة أكثر مما تطيق ولا يجوز للمحدثين أن يتصرفوا فى اللغة . . ، والقاعدة الثانية : التى كان النقاد يصدرون عنها فى نقد أبى تمام أنه كان يأتـــى بأشياء لم تألفها العرب فى شعرها "(١)

—•—

---

(١) د . طه حسين : من حديث الشعر والنثر ص ١٠٥ .

- ٢ -

لم تكن المشكلة التى أثارها شعر أبى تمام صادرة عن اصطدام هذا الشعر بتقاليد القصيدة العربية فحسب ، ذلك أننا لا نلبث أن نجد فئة أخرى من النقاد تحس أن شعر أبى تمام فى كثير من نقاطه يشكل نغمة نشاز لا يستسيغها الذوق الحضارى المترف ، فقد وجدوا فيه ألفاظا غريبة لم يألفوها وألفاظا أخرى صعبة على اللسان ثقيلة على الآذان ، ووجدوا فى معانيه دقة وغموضا يضطر السامع إلى شىء غير قليل من التفكير ، وأنكروا عليه الخروج فى غير موضع على مقتضى الحال وعدم مراعاة المقام حتى واجه الممدوحين بما يكرهون ووصفهم بما لا يستسيغون •

وإذا كان خروج أبى تمام على تقاليد الشعر القديم سببا لرفض كثير من شعره عند اللغويين والنحاة ومن سار فى تيارهم فان أخذه بمذهب الأعراب وما تضمنه شعره من ألفاظ غريبة وتراكيب كان سببا فى رفض بعض شعره عند فئة اخرى هم أدباء الكتاب ومن سار على مذهبهم •

ولكى ندرك الأساس الذى انطلقت منه المعايير التى احتكم اليها أولئك النقاد وما قاموا به من تنقيح اجتماعى للغة ، علينا أن نتذكر طبيعة عملهم وما يفرضه عليهم من اهتمام كامل بالجانب الايصالى للغة ومن التحلى بالذوق الحضارى المترف الذى تفرضه عليهم طبيعة صلتهم بالخلفاء والوزراء والقضاة وعليا القوم وساداتهم ، وليس غريبا أن نجد ابن رشيق يصفهم قائلا" والكتاب

أرق الناس في الشعر طبعا وأملحهم تصنعا وأحلاهم ألفاظا وألطفهم معاني وأقدرهم على تصرف وأبعدهم من تكلف "(١) وقد جاءت معاييرهم نابعة من هذه السمات مركزة على التناسب والعذوبة وسهولة المخرج ومراعاة أصول اللباقة الاجتماعية ، وخير نموذج لهذه المعايير هذه القصة التي يرويها ابن رشيق في العمدة حينما قال " تكلم قوم في الشعر عند أبي الصقر اسماعيل بن بلبل من حيث لا يعلمون فكتب اليه أبو العباس الناشي :

لعنَ اللهُ صنعةَ الشِّعرِ ماذا | من صنوفِ الجهالِ فيه لقينا
يؤثرون الغريبَ منه على ما | كانَ سهلا للسامعينَ مبينا

....

انما الشعرُ ماتناسبَ في النظمِ وإن كانَ في الصفاتِ فنونا
فأتى بعضُه يشاكلُ بعضا | قد أقامتْ له الصدورُ المتونا
كل معنى أتاكَ منه على ما | تتمنّى لو لمْ يكنْ أنْ يكونا
فتناهى عن البيانِ إلى أن | كادَ حسنا يبينُ للناظرينا
فكأنّ الألفاظ فيه وجوه | والمعاني ركّبن فيه عيونا
فائتا في المرامِ حسبَ الأماني | فيحلى بحسنه المنشدينا
فاذا ما مدحتَ بالشعرِ حُرّا | رمتَ فيه مذهبَ المسهبينا
فجعلتَ النسيبَ سهلا قريبا | وجعلتَ المديحَ صدقا مبينا
فتنكبتَ ماتهجّن في السمع (م) وإن كانَ لفظُه موزونا

---

(١) ابن رشيق : العمدة جـ ٢ ص ١٠٦ .

وإذا ما قرّضته بهجـــاءٍ ... عفْتَ فيه مذاهبَ المرفثينــا

فجعلتَ التصريحَ فيه دواءً ... وجعلتَ التعريضَ فيه دفينــا

وإذا مابكيتَ على الغــا ... دينَ يوما للبينِ والظاعنينــا

حُلْتَ دونَ الأسى وذلّلت مــا ... كانَ من الدّمع في العيونِ مصونا

ثمّ إنْ كنتَ عاتبا شبْتَ في الـــوعدِ وعيدا وبالصعوبةِ لينــا

فتركتَ الذى عبتَ عليـــهِ ... حذرا آمنا عزيزا مهينــــا

وأصحُّ القريضِ مافاتَ في النظــمِ ... وإنْ كانَ واضحا مستبينـــا

وإذا قيل أطمعَ الناسَ طــراً ... وإذا ريمَ أعجزَ المعجزينــا" (١)

وأبيات الناشيء السابقة تفتق مجموعة من القضايا ما لبثت أن أصبحت المحور الذى دارت حوله كثير من مباحث البلاغة •

فمن أول المعايير التى احتكم اليها هؤلاء النقاد والكتاب المعيار الصوتى فى نقد ألفاظ الشعر فقد فصلوا بين اللفظ ومعناه فتحولت الكلمات لديهم الى أصوات تطرب لها الأذن ، فنعت اللفظ الجيد عند قدامة بن جعفر "أن يكون سمحا سهل مخارج الحروف من مواضعها عليه رونق الفصاحة مع الخلو من البشاعة "(٢) ، وشرط القافية الجيدة "أن تكون عذبة سلسة المخرج "(٣) وكراهة الكلمة وعدم كراهتها يرجعان الى طيب النغم وعدم طيبه

---

(١) ابن رشيق : المصدر السابق جـ ٢ ص ١١٤ •

(٢) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ص ٧٤ •

(٣) المصدر نفسه ص ٨٦ •

لا إلى نفس اللفظ (١) وقد أدى هذا الفصل بين اللفظ ومعناه إلى النظر إلى الشعر على أنه مجرد أنغام تتلق حاسة السمع حتى ارتبطت وظيفة الشاعر بوظيفة المطرب ، يقول ابن رشيق فى العمدة " وقال أبو محمد الحسن بن على بن وكيع وقد ذكر أشعار المولدين : إنما تروى لعذوبة ألفاظها ورقتها وحلاوة معانيها وقرب مأخذها .. وإنما تكتب أشعارهم لقربها فى الافهام وأن الخواص فى معرفتها كالعوام فقد صار صاحبها بمنزلة صاحب الصوت المطرب ، يستميل أمة من الناس إلى استماعه وإن جهل الألحان وكسر الأوزان " (٢) .

وبهذا المعيار الصوتى النابع من الذوق الحضارى صادروا كثيرا من ألفاظ الشعر قديمه وحديثه لأنهم أحسوا فيها ثقلا على السمع أو صعوبة عند النطق ، وكان نصيب أبى تمام من هذا النقد وافرا لانه " حاول من بين المحدثين الاقتداء بالاوائل فى كثير من ألفاظه فحصل على توعير اللفظ فقبح فى غير موضع من شعره " (٣) كما يقول الجرجانى ، وقد عقد الآمدى بابا لهذه القضية قال فى مطلعه " وهذا باب فى سوء نسجه وتعقيد نظمه ووحشى ألفاظه ، وما أكثر ما تراه من ذلك وتجده فى شعره " (٤) وقد جاء نقدهم لألفاظه نقدا انطباعيا تأثريا ترددت فيه عبارات " كلام بغيض "

---

(١) السعد التفتازانى : شروح التلخيص جـ ١ ص ٩٤ .
(٢) ابن رشيق : العمدة جـ ١ ص ٩٢ .
(٣) الجرجانى : الوساطة ص ١٩ .
(٤) الآمدى : الموازنة جـ ١ ص ٢٩٣ .

" غريب مستكره " " لا أحب " " أنا أكره قوله " .. وهكذا ..

وقد اتصلت بهذه المسألة مسألة أخرى دارت حول الإلف والغرابة في الألفاظ ذلك أنه انطلاقا من الاهتمام الكلي بالجانب الإيصالي للّغة سواء في بيئة الكتاب أو بيئة المتكلمين فقد اشترطوا أن يكون الشعر واضحاً مبينا عن غرضه كاشفا عن مراده وهذا الوضوح يشمل اللفظ المفرد والتركيب والمعنى فقد اشترطوا في الكلمة أن تكون واضحة معروفة لا يحتاج السامع في إدراكها الى سؤال أو مراجعة فمقياس غرابة الكلمة " أن تكون الكلمة وحشية لا يظهر معناها فيحتاج في معرفتها الى من يُنقِّرعنها في كتب اللغة المبسوطة "(١) . ومن الأمثلة على ذلك مانقله المرزباني في الموشّح عن رسالة ابن المعتز في أبي تمام " ومن استعماله الغريب الذي كان يستبشع مثله من العجاج ورؤبة قوله : يصف ظبية

تَقرو بأسفلِهِ رَبولاً غَضّـــة وتَقِيلُ أَعلاه كِناساً فَولَفَـا

وقوله .. وقوله .. ولم نعب من هذه الالفاظ شيئا غير أنها من الغريب المصدود عنه "(٢) .

ولهذه العلة عدوا من الفصاحة أن يتجنب الشاعر الألفاظ المشتركة قال العسكري في الصناعتين شارحاً فكرة الحكيم الهندي عن إسقاط مشتركات

---

(١) القزويني : الايضاح ص ٤ .
(٢) المرزباني : الموشح ص ٢٨٠ .

الألفاظ " وتخرجه من الشركة ، فهو أن يريد الإبانة عن معنى فيأتـــــى بألفاظٍ لا تدل عليه خاصة بل تشترك معه فيها معان أخر فلا يعـــــرف السامع أيها أراد وربما استبهم الكلام فى نوع من هذا الجنس حتى لا يوقـــف على معناه الا بالتوهم .. ومثله قول أبى تمام :

وقمنا فقلنا بعد أن أفرد الثرى   به مايقال فى السحابة تقلـــع

فقول الناس فى السحاب اذا أقلع على وجوه كثيرة فمنهم من يمدحه ومنهم مـــن يذمه ومنهم من كان يحب إقلاعه ومنهم من يكره إقشاعه على حسب ماكانــــت حالاتها عنده ومواقعها منه ، فلم يبن بقوله " مايقال فى السحابة تقلع " معنى يعتمده السامع .. وأما ما يستبهم فلا يعرف معناه الا بالتوهم فهو مثـــل قول أبى تمام :

جَهميّة الأوصاف الا أنّهـــم   قد لَقّبوها جوهر الاشيـــاء

فوجه الاشتراك فى هذا أن للجهم مذاهب كثيرة وآراء مختلفة متشعبـــــة لم يدل فحوى كلام أبى تمام على شئٍ منها يصلح أن يشبه به الخمر وينســـب اليه الا أن يتوهم المتوهم فيقول انما أراد كذا وكذا من مذاهب جَهم مـــن غير أن يدل كلامه منه على شئ بعينه ، ولا يعرف معنى قوله : قد لَقّبوهـــا جوهر الاشياء الا بالتوهم "(١) .

ومما يتصل بهذا الذوق الحضارى المترف وما يشترطه فى الشعر مـــن سلاسة فى اللفظ وإلف فى المعنى أنّهم استقبحوا ذكر بعض الأعلام لِلأماكـــن

---

(١) أبو هلال العسكرى : الصناعتين ٣٩ ، ٤٠ .

والأشخاص يقول الخفاجي " ولهذا كله اعتمد الحُذّاق من الشعراء على اختيار أسماء المنازل والنساء في الغزل وتجنبوا مالا يحسن لفظه للشروط التي ذكرناها . . واستقبحوا قول أبي تمام :

يقول أُناس في حُبَيناءَ عاينوا عَمارةَ رَحلي من طريف وتالد

وقالوا : ما الفائدة من ذكر حبيناء؟ وليس أبو تمام مضطرا الى ذكر الموضع الذي قيل له فيه هذا "(١) .. وابن سنان الخفاجي ينسى في انسياقه وراء هذا المعيار أن " حبيناء " ، هذا المكان لم يزد شُرّاح الديوان على قولهم فيه بأنه " موضع " يتصل في غرابته بجملة النكرات التي تلوح في مطلع القصيدة طالعة من المجهول ، فهو من سبيل تنكير " كنز " و " غـارة " و " عمارة الرحل ، المجهولة المصدر والحامي الذي غاب عن قومه وأولئك " الناس " الذين يأتون من المجهول فيحاورون الشاعر ليكشف لهم عن العلم المعلوم وهو " خالد " يقول أبو تمام(٢) :

يَقولُ أُناسٌ في حُبَيناءَ عاينوا عَمارَةَ رَحلي مِن طَريفٍ وتالِد

أَصادَفتَ كَنزاً أَم صَبَحتَ بِغارَةٍ ذَوي غِرَّةٍ حاميهِمُ غيرُ شاهِد

فقلتُ لَهم لا ذا ولا ذاكَ ديدَني ولكنني أَقبلتُ من عندِ خالِد

---

(١) ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة ص ٥٩ .
(٢) الديوان بشرح التبريزي : جـ ٢ ص ٥ وهي من أبيات في مدح خالد بن يزيد الشيباني .

ويستمر ابن سنان فى نقده التأثرى فيقول " ولا أحب تسمية أبى تمام صاحبه علاثه ، ونداءه بالترخيم فى قوله :

قف بالطُّلولِ الدَّارِساتِ عُلاثا أضحَت حِبالُ قطَينِهنّ رِثاثا

وإن كان الرَّوِيّ قاده الى ذلك فليت شعرى من حظر عليه القوافى واقتصر على الثاء وحدها دون غيرها من الحروف "(١) .

وكما اشترطوا الوضوح فى اللفظ فقد اشترطوه فى التركيب فمن فصاحة التأليف " أن لا يكون فى الكلام تقديم وتأخير حتى يؤدى ذلك الى فساد معناه واعرابه فى بعض المواضع ". (٢)

ومن شروط الفصاحة أن يكون معنى الكلام واضحا جليا لا يحتاج الى فكر فى استخراجه وتأمل لفهمه ، وسواء كان ذلك الكلام الذى لا يحتاج الى فكر منظوما أو منثورا "(٣) وحملهم اتخاذ الوضوح غاية على أن يرفضوا المعنى الدقيق وذلك " لأن الغاية فى تدقيق المعانى سبيل الى تعميته وتعمية المعنى لكنه " (٤) ولذا كان من وجوه إشادتهم بأشعار المولدين " قربها من الأفهام وأن الخواص فى معرفتها كالعوام "(٥) وقد عاب صاحب

---

(١) ابن سنان الخفاجى : سر الفصاحة ص ٦٢ .

(٢) المصدر نفسه ص ١٠١ .

(٣) المصدر نفسه ص ٢١٩ .

(٤) ابو هلال العسكرى : الصناعتين ص ٣٥ .

(٥) ابن رشيق : العمدة ج ١ ص ٩٢ .

الصناعتين عدة أبيات لأبي تمام (١) منها قوله :

خان الصفاءَ أخٌ خان الزمانُ أخاً ... عنه فلم يتخوَّن جسمَه الكمدُ (٢)

و يوم أفاض جوى أغاض تعزيّا ... خاض الهوى بحرَيْ حجاه المزبد (٣)

وسواها ..

وقد أحس عبد القاهر الجرجاني بين اشتراط الوضوح وبين قوله :
" وما كان منه - أي المعنى - ألطف كان امتناعه عليك أكثر وإباؤه أظهر واحتجابه أشد " (٤) أحس بالتعارض بين الغموض كقيمة واشتراط الوضوح ولم يستطع أن يقدم حلاً للإشكال فلجأ الى اتخاذ مقدار التفكير حداً للمسألة فالمذموم إنما ذم لأنه " أحوجك الى فكر زائد على المقدار الذي يجب في مثله " (٥) ومثل لذلك بقول أبي تمام : (٦)

ثانيه في كَبِدِ السماءِ ولم يكن ... لاثنين ثانٍ إذ هُما في الغار

---

(١) ابو هلال العسكري : الصناعتين ٣٥ ، ٣٦ .
(٢) الديوان شرح التبريزي جـ ٤ ص ٧٤ وهو في الديوان " كان الزمان له أخا " وهو في قصيدة في رثاء بني حميد .
(٣) الديوان بشرح التبريزي جـ ٢ ص ٤٦ وهو من قصيدة في مدح المأمون .
(٤) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة جـ ١ ص ٢٦٤ .
(٥) المصدر نفسه جـ ١ ص ٢٦٧ .
(٦) الديوان بشرح التبريزي جـ ٣ ص ١١ وهو من قصيدة في مدح المعتصم بالله .

وقولـه (١)

يدي لمَنْ شاءَ رهنٌ لم يذقْ جرَعاً من راحتيك دَرى ما الصابُ والعسلُ

وإذا بلغت المعايير النقدية من الذاتية هذا الحد الذى يحتاج فيه إلى قياس مقدار الفكر فانها لن تفضى بنا إلا إلى الاضطراب وإنما أوقعهم فى ذلك خلطهم بين الشعر والنثر فنظروا الى الشعر من الجانب الايصالى على أنه كلام يراد به نقل معنى من المعانى فتقاس قيمته بمدى إخلاصه ويسر نقله لهذا المعنى . وقد كان أبو اسحاق الصابى أقرب إلى الصواب حينما فرق بين الشعر والنثر فذهب الى أن الحسن من الشعر ما أعطاك معناه بعد مطاولة ومماطلة والحسن من النثر ماسبق معناه لفظه (٢) . الا أن ابن سنان الخفاجى غلّطه لانه ـ فيما يرى ابن سنان ـ " فرق بين النظم والنثر فى هذا الحكم ولا فرق بينهما ولا شبهة تعترض المتأمل فى ذلك والدليل على صحة ماذهبنا اليه أنا قد بينا أن الكلام غير مقصود فى نفسه وإنما احتيج ليعبر الناس عن أغراضهم ويفهموا المعانى التى فى نفوسهم فاذا كانت الألفاظ غير دالة على المعانى ولا موضحة لها فقد رفض الغرض فى أصل الكلام " (٣) . وهكذا فالشعر ليس سوى كلام غير مقصود فى نفسه وانما هو كلام يلجأ اليه الناس للتعبير عن أغراضهم .

---

(١) الديوان بشرح التبريزى ج ٣ ص ١١ وهو من قصيدة فى مدح المعتصم بالله .
(٢) ابن سنان الخفاجى : سر الفصاحة ص ٢١٢ .
(٣) المصدر نفسه : ٢١٣

لم يدرك أكثر النقاد العرب الفرق بين وظيفة الشعر ووظيفة النثر وأن لغة الشعر لها قيمة في حد ذاتها وليست وسيلة أو نشاطا انتقاليا يهدف للتعبير عن أفكار ومعان وأغراض كما كان يرى ابن سنان الخفاجي ، ولهذا يجب أن تحافظ على نفسها دون أن تتحول إلى معنى عقلي محدد .

وكان من نتائج نمو النقد الأدبي في بيئة أدباء الكتاب أن شبهوا القصيدة بالرسالة من حيث أنّ لها مقدمة وعرض وخاتمة وفي ذلك يقول ابن طباطبا " ان للشعر فصولا كفصول الرسائل فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه على تصرفه في فنونه صلة لطيفة "(١) ثم اشترطوا فيها مايشترط في الرسالة والخطبة من أن تكون المقدمة داعية للاستماع مناسبة للغرض والمقام وأن يحسن الانتقال منها إلى موضوعه الذي يريد أن يتحدث فيه حتى إذا بلغ الخاتمة جعلها مشعرة بالختام والانتهاء ، ويقول صاحب الصناعتين " الابتداء أول مايقع في السمع من كلامك ، والمقطع آخر مايبقى في النفس من قولك فينبغي أن يكونا جميعا مونقين "(٢) " وإذا كان الابتداء حسنا بديعا ومليحا رشيقا كان داعية الاستماع لما يجيء بعده من الكلام "(٣) وقال متحدثا عن بعض الكتاب " قال بعض الكتاب : أحسنوا معاشر الكتاب الابتداءات فانهن دلائل البيان ، وقالوا : ينبغي للشاعر أن يحترز في أشعاره ومفتتح أقواله مما يتطيرون منه ويستجفى من الكلام كالمخاطبة بالبكاء ووصف اقفار الديار وتشتيت الألاف ونعي الشباب وذم الزمان لاسيما في

---

(١) ابن طباطبا : عيار الشعر ص ٢٠ .
(٢) العسكرى : الصناعتين ص ٤٥٥ .
(٣) المصدر نفسه ص ٤٥٧ .

القصائد التي تتضمن المدائح والتهاني .. فإنما الكلام إذا كان مؤسسا على هذا المثال تطير فيه سامعه وإن كان يعلم أن الشاعر إنما يخاطب نفسه دون الممدوح "(١) وتتضح لنا من هذا النص عدة أمور : أولهما : أن هذا الضرب من المعايير النقدية إنما نشأ في بيئة الكتاب وقد نصحوا به انطلاقا من تجاربهم مع الحكام الذين يكتبون لهم ولهذا سيطرت عليهم فكرة المقام ومقتضى حال المخاطب فقد أدركوا أن " الفطن الحاذق يختار للأوقات مايشا كلها وينظر في أحوال المخاطبين فيقصد محابهم ويميل الى شهواتهم وان خالفت شهوته ويتفقد مايكرهون سماعه فيتجنب ذكره .. إن الملوك تكره ما ينكد عيشها وينغص لذتها "(٢) والأمر الآخر الذي يتضح لنا من نص العسكري عن بعض الكتاب هو خلطهم بين الشعر والنثر وتساوي وظيفة كل منهما في نظرهم فقد بدئت النصيحة موجهة إلى " معاشر الكتاب " ثم مالبثت أن انحرفت لتتجه إلى الشعراء لأن النظرة إلى الشاعر لم تكن تختلف عن النظرة إلى الكاتب ، والأمر الثالث الذي توضحه لنا نصيحة الكتاب هو أنه مع إدراكهم أن الشاعر قد ينطوي على ذاته ويجرد منها شخصا آخر يحاوره إلا أنهم لم يسلموا له بذلك لما فيه من مواجهة للممدوح بما يكرهه ولا يستسيغه . وقد عابوا لذلك بعض ابتداءات أبي نواس وأبي تمام والمتنبي وسواهم واستشهدوا على سوء ابتداء أبي تمام لبعض شعره بهذه القصة " كان أبو العباس عبد الله بن طاهر قد رسم في أمر من يقصده من شعراء

---

(١) العسكري : المصدر السابق ص ٤٥١ .

(٢) ابن رشيق : العمدة جـ ١ ص ٢٢٣ .

الأطراف أن يؤخذ المديح منه فيعرض على أبى سعيد المكفوف مؤدب ولده أولا فما كان يليق بمثله أن يسمعه من قائله فى مجلسه أنفذه أبوسعيد إليه والقائل له معه فأنشده إياه فى مجلسه ، وما لم يكن بالجيد ، أو كان مهجنا لم يعرضه ولم ينفذه .. فلما رحل اليه أبو تمام وامتدحه بالقصيدة التى أولها :
" هُنَّ عوادى يوسفٍ وصواحبُهْ .. " رفعت القصيدة الى أبى سعيد ، وكان خبر أبى تمام عنده ، فلما قرأ الكاتب عليه أول بيت ووجده :

هُنَّ عوادى يوسفٍ وصواحبُهْ   فَعَزْماً فَقِدْماً أدركَ السؤلَ طالبُهْ

اغتاظ لذلك وقال للكاتب : ألقها ، أخزى الله حبيبا يمدح مثل هذا الملك الذى فاق أهل زمانه كمالا بقصيدة يرحل بها من العراق إلى خراسان فيكون أول بيت نصفه مخروم والنصف الثانى عويص ! وتمكن له فى نفس أبى سعيد كراهة ذلك "(١) وقد عدوا قوله :

كذا فليجلّ الخطب وليفدح الأمرُ ..

من الابتداءات القبيحة وقالوا : لا يقال "كذا فليكن " إلا فى السرور"(٢) ، وقال بعضهم : يلزم أن يأتى بمحمد بن حميد مقتولا ثم يقول : كذا فليجل الخطب وليفدح الامر(٣) ولا يرى من يدافع عن أبى تمام له مخرجا الا أن ينكر أن يكون هذا البيت أول القصيدة فيلفق هذه القصة التى يرويها الصولى قائلا " حدثنى أحمد بن موسى قال : أخبرنى أبوالغمر الأنصارى

---

(١) المرزبانى : الموشح : ص ٢٩٣ .
(٢) المصدر نفسه ص ٢٩١ .
(٣) المصدر نفسه ص ٢٧٥ .

عن عمرو بن قطيفة قال : رأيت أبا تمام فى النوم فقلت له : لِمَ ابتدأت بقولك : كذا فليجل الخطب وليفدح الأمر فقال لى : ترك الناس بيتا قبل هذا ، إنما قلت :

حرامٌ لعينٍ أنْ يجفَّ لها شفرُ ... وأنْ تطعمَ التغميضَ ماأمكنَ الدهرُ [1]

كأنهم استنكروا أن تنبنى القصيدة على حوار أداره الشاعر فى عالم الصمت ثم مالبث أن انفجر فى قمة تعقيد الموقف بسقوط البطل ليشكل بداية عنيفة انفجارية تبدأ فى قمة التوتر الذى يستعين فيه الشاعر بأداة الاشارة " كذا " ليشير بها إلى الحدث فى حد ذاته وإلى وقعه على النفوس .

وعدوا من ابتداءاته قوله : قدْكَ اتئبْ أربيتَ فى الغلواءِ [2] ، وقوله خَشُنتِ عليه أختَ بنى خشينِ [3] ، وقوله : صدَقتْ لهيَا قلبكَ المستهترِ [4] ، وسواها حتى قال محمد بن داود فيما يروى صاحب الموشح " وكانت ابتداءات شعره بشعة " [5] وقال العسكرى بعد أن عاب ابتداءاته " ولأبى تمام ابتداءات كثيرة تجرى هذا المجرى " [6] .

---

(١) الصولى : أخبار أبى تمام ص ٢٦٥ .

(٢) هو من مطلع قصيدته فى مدح محمد بن حسان الضبى يقول : (الديوان جـ١ص٢٠) :

قدْكَ اتئبْ أربيتَ فى الغلواءِ ... كم تعذلونَ وأنتمُ سُجرائي

(٣) هو من مطلع قصيدته فى مدح اسحاق بن ابراهيم ، يقول : (الديوان جـ٣ ص ٢٩٧) :

خَشُنتِ عليه أختَ بنى خُشَينِ ... وأَنْجَحَ فيك قولَ العاذلين

(٤) هو من مطلع قصيدة فى عتاب عياش يقول : (الديوان جـ٤ ص٤٤٩)

صَدَفتْ لهيَا قلبكَ المستهترِ ... فبقيتَ نهبَ صبابةٍ وتذكرِ

(٥) المرزبانى : الموشح ص ٢٧٥ .

(٦) العسكرى : الصناعتين ص ٤٥٥ .

وماداموا قد حددوا للقصيدة بداية فقد جعلوا لها نهاية وبينهما يكمن الغرض من القصيدة الذى يجب أن يحسن التخلص إليه من المقدمة التى ابتدأ بها ، قال القزوينى " ينبغى للمتعلم أن يتأنّق فى ثلاثة مواضع من كلامه حتى تكون أعذب لفظا وأحسن سبكا وأصح معنى ، أحدها الابتداء .. وأحسنه مايناسب المقصود ويسمى براعة الاستهلال ، وثانيهما التخلص مما شبب الكلام به من نسيب أو غيره إلى المقصود مع رعاية الملاءمة بينهما ، وقد ينتقل منه إلى مالا يلائمه ، ويسمى الاقتضاب ، وهو مذهب العرب ومن يليهم من المخضرمين .. وثالثها الانتهاء .. وأحسنه ما آذن بانتهاء الكلام "(١) والذى يلفت النظر فى النص السالف ماقاله القزوينى من أن عملية الربط بين الأجزاء ليست " مذهب العرب " وأن مذهب العرب هو " الاقتضاب " ذلك أن فكرة تقسيم القصيدة الى أجزاء لم تكن فى ذهن العربى لكى يبحث عن روابط بين هذه الأجزاء فقد كانت القصيدة لديه كونا شعريا متكاملا (٢) وقد أكد السعد التفتازانى ماقاله القزوينى فقال " وهذه المواضع الثلاثة مما يبالغ المتأخرون فى التأنق فيها وأما المتقدمون فقد قلت عنايتهم بذلك "(٣) ومع ذلك فقد عد ابن سنان الاقتضاب أمرا مخلا بصحة النسق والنظم وسماه الخروج المنقطع فعاب(٤) قول أبى تمام : (٥)

---

(١) القزوينى : تلخيص المفتاح ص ٣٨٦ - ٣٩١ .

(٢) د . لطفى عبد البديع : مقاله فى كتاب "طه حسين فى عيد ميلاده السبعين ص ١٧٣ .

(٣) السعد التفتازانى : مختصر المعانى : على حاشية تلخيص المفتاح ، ص ٣٩٢ .

(٤) ابن سنان الخفاجى : سر الفصاحة ص ٢٦١

(٥) الديوان بشرح التبريزى ج ١ ص ١٦١ ، وهى من قصيدة فى مدح أبى سعيد الثغرى مطلعها :

من سجايا الطلولِ الا تجيبا فصوابٌ من مقلتي أن تصوبا

لو رأى اللهُ أنّ في الشيبِ فضلاً ... جاورتْهُ الأبرارُ في الخلدِ شيبا
كلَّ يومٍ تبدي صروفُ الليالي ... خُلُقاً من أبي سعيدٍ غريبا

وقد ارتبط تقسيم القصيدة إلى أجزاء بمسألة أخرى أكثر تعقيدا وأجل خطرا وهي تقسيم الشعر إلى أغراض وموضوعات ، فهناك قصائد للمدح وأخرى للهجاء وثالثة للرثاء ورابعة للنسيب وهكذا ، وكلّ قسم من هذه الأقسام يتميز تميزا واضحا وصارما عن الأقسام الأخرى بحيث تحكمه معايير محددة تتحكم في اختيار ألفاظه ومعانيه وأخيلته وأي تداخل بين هذه الاغراض يعد خطأ يؤاخذ الشاعر عليه ، وقد مرت بنا بعض هذه المعايير في قصيدة الناشئ تلك المعايير التي تتنوع بتنوع الأغراض فاشترط - على سبيل المثال - في المديح ، إن كان لملك ، أن يسلك الشاعر طريقة الايضاح والاشادة بذكر الممدوح وأن يجعل معانيه جزلة وألفاظه نقية غير مبتذلة سوقية ويتجنب التقصير والتجاوز والتطويل فان للملك سآمة وضجرا ربما عاب من أجلها مالا يعاب وحرم من لا يريد حرمانه (١) ، وهذه المعايير تتغيّر بأخرى إن كان المديح موجها إلى سوى الملوك ذلك أن لمدح كل من الوزراء والقضاة والقادة والكتاب معايير تناسب مقاماتهم وأعمالهم ، بل ان هناك معايير أخرى تحدث عنها قدامة بن جعفر ان كان المديح موجها إلى السوقة من الصعاليك والحراب والمتلصصة (٢)

---

(١) ابن رشيق : العمدة جـ ٢ ص ١٢٨ .
(٢) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ص ١١٠ .

ونستطيع أن ندرك أن فكرة الغرض ومعاييره المختلفة ليست سوى صدى لفكرة المقام الذى يراعى فيه المخاطب أكثر مما يراعى المتكلم.(١)

وانطلاقا من معايير المديح هذه عابوا كثيرا من شعر أبى تمام لأنه - فيما يرونه - " لم يتحرز فى اختيار ألفاظ مديحه ، ذلك أن هناك صفات لا يواجه بها الممدوحون ولا تستعار الأسماء الدالة عليها إلا بعد أن تتدارك وتقرن اليها الصفات المحبوبة كنوع من الاحتراز الذى لم يحفل به أبو تمام حتى قال عنه عبد القاهر الجرجانى : " وقد عرفت ما جناه التهاون بهذا النحو من الاحتراز على أبى تمام حتى صار ما ينعى عليه منه أبلغ شىء فى بسط لسان القادح فيه والمنكر لفضله وأخصر حجة للمتعصب عليه "(٢) وقد عد ابن سنان من صحة المعنى صحة الاوصاف فى الأغراض " وهو أن يمدح الانسان بما يليق ولا ينفر عنه "(٣) وقد قال صاحب الموضح " قال محمد بن داود أنشد أبو تمام أبا المغيث الرافقى شعرا له يقول فيه :

وَكُنْ كريما تَجِدْ كَرِيمًا ... تحظى به يا أبا المغيثِ

فقال له يوسف بن المغيرة القشيرى ، وكان شاعرا عالما : قد هجاك ، إنما قال لك كن كريما ، وإنما يقال للئيم : كن كريما "(٤)

---

(١) د .لطفى عبد البديع : المحاضرات الملقاة على طلبة الصف الرابع بقسم اللغة العربية - كلية الشريعة - ٩٥ / ٩٦ .
(٢) عبد القاهر الجرجانى : أسرار البلاغة جـ ١ ص ١٠٧
(٣) ابن سنان الخفاجى : سر الفصاحة ص ٢٥٦ .
(٤) المرزبانى : الموشح ص ٢٩٥ .

وعاب عليه ابن المعتز قوله :(١)

وَلِّى وَلَمْ يَظْلِمْ وَهَلْ ظَلَمَ امرؤٌ ‏ ‏ ‏ طَلَبَ النجاءَ وخلفه التنينُ

وقوله (٢)

عَلَوا بجنوبٍ موجداتٍ كأنّهـا ‏ ‏ ‏ جنوبُ فيولٍ مالَهُنّ مضاجعُ

فقال عن الأول : لو كان أجهد نفسه فى هجاء الإفشين ، هل كان يزيد على أن يسميه التنين ! وما سمعت أحدا من الشعراء شبّه به ممدوحا بشجاعة ولا غيرها " وقال عن الثانى " أراد أنهم لا يغلبون ولا يصرعون كما أن الفيلة لا تضطجع . وهذا بعيد جدا عن الإحسان "(٣) .

وكذلك عاب عليه ابن سنان الخفاجى(٤) قوله :(٥)

يقظٌ وهو أكثرُ الناس إغضاءً على نائلٍ له مسروقِ

وهم بإنكارهم هذا على أبى تمام يتناسون ما يقع فى المديح من توتر يجعله

---

(١) الديوان بشرح التبريزى جـ ٣ ص ٣١٨ وفيه " حث النجاء " وهو من قصيدة فى مدح الافشين مطلعها :

بذّ الجلادُ البذَّ فهو دفينُ ‏ ‏ ‏ ما إنْ به إلاّ الوحوشُ قطينُ

(٢) الديوان بشرح التبريزى جـ ٤ ص ٥٩٠ وهو من قصيدة يفتخر بها ومطلعها :

الا صنعَ البينُ الذي هو صانعُ ‏ ‏ ‏ فانْ تكُ مِجزاعا فما البينُ جازعُ

(٣) المرزبانى : الموشح ص ٢٧٨ .

(٤) ابن سنان الخفاجى : سر الفصاحة ٢٥٦ .

(٥) الديوان بشرح التبريزى جـ ٢ ص ٤٤٥ وهو من قصيدة فى مدح ابى سعيد محمد بن يوسف مطلعها :

ما عهدنا كذا بكاءَ المشوقِ ‏ ‏ ‏ كيفَ والدمعُ آيةُ المعشوقِ

يتضمن هجاء خفيا ينتج عن تلك العلاقة المهزوزة بين الشاعر والحاكم ، ولهذا فسر كثير من القصائد على أنها مديح وهجاء فى وقت واحد وهذا ما حمل ابن رشيق على أن يفرد بابا فى العمدة بعنوان " باب ما أشكل من المديح والهجاء "(١) .

وكذلك عابوا على أبى تمام استعماله مجموعة من الألفاظ فى المديح كالدلو والقليب والرشاء فى قوله :(٢)

فاذا ما أردتُ كنتَ رشاءً   واذا ما أردتُ كنتَ قليبا

وقوله :(٣)

متفجِّرٌ نادمتُهُ فكأنَّني   للدَّلوِ أو للمرزمينِ نديمُ

والعجيب أن أبا تمام نفسه حينما يتحدث كناقد فانه لا يخرج عن هذه المعايير التى قررتها جماعة أدباء الكتاب فقد أكد فى وصيته للبحترى على ضرورة اتباع المعايير المختلفة التى تضبط كل غرض من أغراض الشعر فقال مخاطبا البحترى " فان أردتَ النسيب فاجعل اللفظ رقيقا والمعنى رشيقا وأكثر فيه من بيان الصبابة وتوجع الكآبة وقلق الاشواق ولوعة الفراق

---

(١) ابن رشيق : العمدة جـ ٢ ص ١٨٦ .

(٢) الديوان بشرح التبريزى جـ ١ ص ١٧١ وهو من قصيدة فى مدح ابى سعيد محمد بن يوسف مطلعها :

من سجايا الطلول ألاّ تجيبا   فصوابٌ من مقلةٍ أن تصوبا

(٣) الديوان بشرح الصولى جـ ٢ ص ٤٢٠ وهو من قصيدة فى مدح محمد بن الهيثم بن شبانه مطلعها :

أسقى طلولهم اجشّ هزيمُ   وغدتْ عليه نضرةٌ ونعيمُ

ورواية البيت فى شرح التبريزى جـ ٣ ص ٢٩١ " للنجم " بدلا من الدلو .

واذا أخذت فى مدح سيد ذى إياد فأشهر مناقبه وأظهر مناسبه وأبن معالمه وشرف مقامه وتقاضى المعانى واحذر المجهول منها وإياك أن تشين شعرك بالألفاظ الزرية "(١) . وهذه المعايير هى نفسها التى نجدها فى قصيدة الناشى الأكبر التى سبق التعرض لها وفى نقد الشعر لقدامة بن جعفر والصناعتين للعسكرى ، والعمدة لابن رشيق وسوى ذلك ، وهى المعايير ذاتها التى انطلقوا منها فعابوا كثيرا من شعر أبى تمام نفسه بل طعنوا على مختاراته الشعرية فى الحماسة بأنها اشتملت على ألفاظ قبيحة " لو وقعت فى الفرات لصار ملحا أجاجا " كما يقول ابن الاثير الذى ارتأى ضرورة حذف أبيات تبلغ الخمسمائة بيت من الحماسة حتى تسلم من العيب.(٢)

وحينما يتحدث أبو تمام الشاعر عن شعره فاننا كثيرا ما نجد فى حديثه صدى لآراء أدباء الكتاب من الإشادة بالسلاسة واللين والعذوبة واختيار اللفظ مع البعد عن الغريب والصعب ،إلا أنّ له مع ذلك آراء أخرى فى الشعر تختلف عن تلك فكثير ما يرتبط لديه الشعر بالجدة والحداثة وإن أفضت به إلى البعد والغرابة (٣) حتى يصبح فهمه مقصورا على طبقة ممتازة من القوم (٤) ، بل إن هذه الغرابة هى التى تضمن حياة

---

(١) ابن رشيق : العمدة جـ ٢ ص ١١٤ .

(٢) ابن الاثير : الاستدراك ١٨ - ٢٤ .

(٣) يقول أبو تمام واصفيا شعره (الديوان جـ ١ ص ٢٣٨) :

يغدونَ مغتربَاتٍ فى البلادِ فما يزلنَ يؤنسنَ فى الآفاقِ مغتربا

(٤) يقول (الديوان جـ ١ ص ٣٨٠) :

اليك بعثتُ ابكارَ المعانى يليها سائقٌ عجلٌ وحادى

جوائر عن ذنابى القومِ حيرى هوادى للجماجمِ والهوادى

الشعر وخلوده وصيرورته في الآفاق (١) وللقصيدة نصيب غير قليل من العنف والفتك (٢) فهي تحمل في اطوائها الداء والدواء والخير والشر ولذا فهي تجمع الجد والهزل والنبل والسخف (٣) لتكون كونا متكاملا ينبض بالحياة والحركة (٤) .

ونستطيع أن ننتهي الان إلى أن ثمة موقفا أو رؤية خاصة دفعت أبا تمام إلى الخروج عن المعايير التي حددتها جماعة أدباء الكتاب ، تلك المعايير التي كان لها السلطان الأكبر على أدباء العصر العباسي ونقاده وليست المسألة مسألة جهل بتلك المعايير .

---

(١) يقول (الديوان جـ ٢ ص ٩٤)

غرائبُ ما تنفكُّ فيها لبانةٌ   لمرتجزٍ يحدو ومرتجلٍ يشدو

(٢) يقول واصفا شعره (الديوان جـ ٢ ص ٧٧)

جلامدُ تخطوها الليالي وإن بدت
لها موضحاتٌ في رؤوس الجلامدِ

ويقول (الديوان جـ ١ ص ٣٩٨)

حذاءُ تملأ كلَّ أذنٍ حكمةً   وبلاغةً وتدرُّ كلَّ وريدِ
كالطعنةِ النجلاءِ من يدِ ثائرٍ   بأخيه او كالضربةِ الاخدودِ

(٣) يقول (الديوان جـ ١ ص ٢٥٨)

من كلِّ قافيةٍ فيها إذا اجتنيتْ   من كلِّ ما يجتنيه المدنفُ الوصبُ
الجد والهزل في توشيع حمتها   والسخف والنبل والاشجان والطرب

(٤) يقول واصفا قصائده (الديوان جـ ٣ ص ٣٣) :

انسية [illegible] كثرت بها   حركاتُ أهلِ الارضِ وهي سكونُ

لم يكن الإشكال الذى أثاره شعر أبى تمام ناتجا عن تلك المواجهة الحادة بينه وبين المعايير التى أشرت اليها فحسب سواء المعايير المستمدة من الموروث الشعرى أو معايير أدباء الكتاب ، وانما كان مشكلا من جهة أخرى وهى خروجه عما اقتضته أحكام البلاغة وما غلب عليها من نزعة عقليه كان من آثارها أن حاكموا الشعر انطلاقا من معيار الصدق والكذب فرأوا ان أكثره قد بُنيَ على الكذب والاستحالة من الصفات الممتنعة والنعوت الخارجة عن العادات والألفاظ الكاذبة (١) وكان عيار المعنى " أن يعرض على العقل الصحيح والفهم الثاقب فإذا انعطفت عليه جنبتا القبول والاصفاء مستأنسا بقرائنه خرج وافيا والا انتقص بمقدار شوبه ووحشته "(٢) حتى الخيال الذى سلموا بقدرته على الجمع بين الأشياء المتفرقة والتأليف بين الأمور المختلفة اشترطوا أن يكون هذا التأليف جاريا على قوانين عقلية محددة لتكون الصورة الناتجة مركبة على حد مايقع او مايتصور وقوعه ، يقول حازم القرطاجنى " إذا كانت صور الاشياء قد ارتسمت فى الخيال على حسب ماوقعت عليه فى الوجود وكانت للنفس قوة على معرفة ماتماثل منها وما تخالف وما تضاد وبالجملة ما انتسب منها إلى الآخر نسبة ذاتية أو عرضية ثابتةأو منتقلة أمكنها

---

(١) العسكرى : الصناعتين ص٤٢ .

(٢) المرزوقى : مقدمة ديوان الحماسة جـ ١ ص ٩ .

أن تركب من انتساب بعضها إلى بعض تركيبات على حد القضايا الواقعة في الوجود التي تقدم بها الحس والمشاهدة وبالجملة الإدراك من أي طريق كان ، أو التي لم تقع لكن النفس تتصور وقوعها لكون انتساب بعض أجزاء المعنى المؤلف على هذا الحد إلى بعض مقبولا في العقل ممكنا عنده وجوده "(١) .

ولهذا كان الآمدي يرى أن الاستعارة لا تستعمل إلا فيما يليق بالمعاني ولا تكون المعاني بها متضادة متنافية وللاستعارة عنده حدود إذا خرجت عنها صارت إلى الخطأ والفساد "(٢) ووضح هذه الحدود في قوله " إنما استعارت العرب المعنى لما ليس هو له إذا كان يقاربه أو يناسبه أو يشبهه في بعض أحواله أو كان سببا من أسبابه "(٣) .

ومن هذا المنطلق كان تفضيلهم التشبيه على الاستعارة حتى عدوا التشبيه غرضا من أغراض الشعر والاستعارة مما لا تحفل به العرب إن استقام لها عمود الشعر ، ذلك أن التشبيه يحافظ - صوريا - على الحدود بين الاشياء والعلاقات بينها بينما تدمر الاستعارة هذه الحدود .

هذه النزعة هي التي جرت على شعر أبي تمام كثيرا من الرفض فعابوا غير قليل من استعاراته لأنه ليس من السهل تصورها او توقع حدوثها ، يقول

---

(١) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء ص ٣٨ .
(٢) الآمدي : الموازنة جـ ١ ص ٢٥٥

الآمدى ، بعد أن عاب جملة من استعاراته (وأشباه هذا إذا تتبعته في شعره وجدته كثيرا فجعل - كما ترى - مع غثاثة هذه الألفاظ للدهر إخدعا ويدا تقطع من الزند وكأنه يصرع وجعله يشرق بالكرام ويفكر ويبتسم ... وهذه استعارات في غاية القباحة والهجانة والغثاثة والبعد عن الصواب)[1] . وإنما دفع الآمدى إلى الوقوف هذا الموقف المجحف من استعارات ابى تمام ماكان يشيد به من ضرورة قرب الاستعارة من الحقيقة وتبعيتها لها وقيام ضرب من العلاقة العقلية بين طرفيها ، وأن يرى - كما أوضح عبد القاهر فيما بعد - معنى الكلمة المستعارة موجودا في المستعار له من حيث عموم جنسه على الحقيقة إلا أن لذلك الجنس خصائص ومراتب في الفضيلة والنقص والقوة والضعف فأنت تستعير لفظ الأفضل لما هو دونه[2] .

وقد كان القاضى الجرجانى أكثر تسامحا مع استعارات أبى تمام لأنه كان أكثر ادراكا لطبيعة الشعر حينما قال عن الاستعارات " وهذه أمور متى حملت على التحقيق وطلب منها محض التقويم أخرجت عن طريقة الشعر"[3] غير أنه مالبث أن اشترط في الاستعارة التوسط والاجتزاء بما عرف وقرب والاقتصار على ما ظهر ووضح .

---

(١) الآمدى : المصدر السابق جـ ١ ص ٢٦٥ .
(٢) عبد القاهر الجرجانى : اسرار البلاغة جـ ١ ص ١٥٠ .
(٣) ابن سنان : سر الفصاحة ص ١١٩ .

وهذا الضرب من النظر المرتكز على مقدار ظهور الصفة فى الجنس والنوع افضى بهم إلى أخذ الصور الشعرية مأخذ الادلة التى تساق على القضايا وتتحدد قيمتها بمقدار نجاحها فى التدليل على هذه القضية التى وردت فيها ولهذا نجد العسكرى يعد أجود التشبيه مايقع على أربعة أوجه هى إخراج مالا تقع عليه الحاسة إلى ماتقع عليه الحاسة ، وإخراج مالم تجر به العادة إلى ماجرت به وإخراج مالا يعرف بالبديهة إلى مايعرف بها وأخيرا إخراج ما لا قوة له فى الصفة على ماله قوة فيها وبهذا يصبح التشبيه وسيلة لتقريب الموضوع ويستقيم لهم اتخاذه مأخذ الدليل . ومن هنا عاب العسكرى تشبيه أبى تمام مايرى بالعيان بما ينال بالفكر فى قوله : (١)

فصرتُ أذلَّ مِنْ معنى دقيقٍ به فقرٌ إلى فهمٍ جليلِ

فقال " وهو ردىء وإن كان بعض الناس يستحسنه لما فيه من اللطافة والدقة " والعلة فى رداءته أنه " أخرج ماتقع عليه الحاسة إلى مالا تقع عليه وما يعرف بالعيان إلى مايعرف بالفكر " وقد عابه العسكرى رغم أنه يدرك اطراد مثل هذا فى شعر المحدثين حين اكمل قائلا " ومثله كثير فى أشعارهم "(٢) .

---

(١) الديوان بشرح التبريزى جـ ٤ ص ٤١٨ وهو من قصيدة فى هجاء عياش مطلعها :

كأنى لم أبثكما دخيلى ولم تريا ولوعى من ذهولى

(٢) ابوهلال العسكرى : الصناعين ص ٢٤٨ .

ومن أجل ذلك عابوا عليه تنافر بعض معانى شعره ومن ذلك قول العسكرى " ومن المتنافر الصدور والاعجاز قول حبيب بن أوس : (١)

محمدُ إنّ الحاسدينَ حشودُ   وإنّ مصابَ المزنِ حيثُ تريدُ

ليس النصف الأول من النصف الثانى فى شئ " (٢)

وكذلك جعلوا علاقات التناسب بين الألفاظ علاقات منطقية محضة تقوم على أساس التقارب والتضاد فقط فإذا خرجت الألفاظ عن هذين القسمين فليست بمتناسبة حسبما يرى ابن سنان فى سر الفصاحة (٣) ولهذا عاب كثيرا من ألفاظ أبى تمام لأنها " من الطباق الذى لم يرد لحسن معناه وسلامة لفظه بل لتكون فى الشعر مطابقة فقط" (٤) .

وقوانين معانى الشعر قوانين منطقية محضة فهى - كما يقول ابن سنان - " ثمرة علم المنطق ونتيجة صناعة الكلام " (٥) فالتقابل بين المعانى يقوم عن طريق الإضافة أو طريق التضاد أو طريق العدم والقنية أو طريق النفى والإثبات " فاذا أورد بين متقابلين من هذه من جهة واحدة فهو عيب

---

(١) الديوان بشرح التبريزى ج ١ ص ٤٠٠ وهو مطلع قصيدة كتب بها أبو تمام الى احمد بن ابى داود .
(٢) أبو هلال العسكرى : الصناعتين ص ١٥٢ .
(٣) ابن سنان : سر الفصاحة ص ١٩١ .
(٤) نفس المصدر ص ١٩٥ .
(٥) نفس المصدر ص ٢٢٥ .

فى المعنى "(١) لأنه وقع فى التناقض ، ولهذا عابوا على أبى تمام قوله : (٢)

لَعِبَ الشيبُ بالمفارقِ بل جدَّ (م) فابكى تماضراً ولعوبــــا

يانسيبَ الثَّغام ذنبُك أبقــى حسنانى عند الحسانِ ذنوبا

ولئن عِبْنَ ما رأَيْنَ لقد انكَرْنَ (م) مستنكرا وعِبْنَ معيبــــا

قالوا : كيف يبكين على مشيبه ثم يعبنه (٣)

وكما احتكموا إلى هذه المعايير فى الكشف عن تناقض الشعر فقد احتكموا اليها وإلى مايجرى فى الواقع فى الكشف عن مستويات الصحة والخطأ فيــــه فخطأوا أبا تمام فى أكثر من موضع فى شعره لأنه خرج عن المعقول والمعتـــاد من ذلك تخطيئة الآمدى لأبى تمام حين قال : (٤)

وقد ظللت أعناق أعلامه ضحى بعقبان طير فى الدماء نواهل

قال الآمدى " العقبان وسائر الطير لا تشرب الدماء وانما تأكل اللحم "(٥)

---

(١) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ١٩٥ ، ابن سنان : سر الفصاحة : ٢٣٠

(٢) الديوان بشرح التبريزى جـ ١ ص ١٥٨ ، وهو من قصيدة فى مــــدح ابى سعيد الثغرى مطلعها :

من سجايا الطول الا تجيبــا فصواب من مقلتى أن تصوبا

(٣) البديعى : هبة الايام ص ١٩٠ .

(٤) الديوان بشرح التبريزى جـ ٣ ص ٨٢ وهو من قصيدة فى مدح المعتصم والافشين مطلعها :

غدا الملكُ معمورَ الحرا والمنازلِ منورَ وصفِ الروض عذبَ المناهــلِ

(٥) الآمدى : الموازنة جـ ١ ص ٢٥٥ .

ومن هذه النظرة التى لا تعتد الا بالمعنى المجرد ولا تنظر إلى الألفاظ إلا على أنها " خدم المعانى والمصرفة فى حكمها "(١) عابوا كثيرا من الظواهر الموسيقية والتجاذب الصوتى بين الكلمات فى شعر أبى تمام لأنها لا تخدم المعانى فيما يرون ، خاصة أنهم سلموا بانفصال الصوت عن معناه .

وهكذا نجد أن هذه الاحكام لعبت دورا كبيرا وواضحا فى نقد شعر أبى تمام فوسمت كثيرا من معانيه بالكذب والمبالغة والإحالة والخطأ والتناقض، ورفضت العديد من صوره الشعرية لأنها لم تعثر لها على حقيقة عقلية أو مادية تقابلها وتناولت صوره المرضى عنها على أنها من باب الأدلة والاثباتات على المسائل العقلية والنظرية ، وأنكرت بعض الظواهر الصوتية فى شعره لأنها لا تضيف إلى المعنى المجرد شيئا .

ولم يدرك نقاد العربية أن للشعر منطقا خاصا به وأن العلاقة بين ألفاظه ليست علاقات بين وحدات منفصلة بل علاقات عضوية جدلية بين أكوان تتجاذب وينفتح بعضها على بعض وأن معنى الكلمة يتغذى ويغذى الكلمات الأخرى فالسياق هو الذى يعطى الكلمة معناها .

• • •

---

(١) عبد القاهر الجرجانى : أسرار البلاغة جـ ١ ص ١٠٠ .

الفصل الثانى

أبو تمام ونقاده الأوائل

...

١ - ابن المعتز ...

٢ - الصولى ...

٣ - الآمدى ...

—•—

نقف فى هذا الفصل من الدراسة وقوفا متأنيا عند ثلاثة من نقاد العرب كانت لهم وقفات متأنية عند شعر أبى تمام شاركوا بها فى تأسيس النظرة النقدية التى أخضع لها شعره فظل النقاد التالون لهم محصورين فى إطارها مرددين لأحكامها وشواهدها ، وأولئك النقاد هم : ابن المعتز والصولى والآمدى .

أما ابن المعتز فقد كان أول من وضح خصائص مذهب البديع وحدد مصطلحاته وبالتالى أثر تأثيرا غير يسير فيمن تلاه من النقاد والبلاغيين وكذلك كان مدركا لذلك الانفصال الذى حدث بين جمهور القراء وخاصة العلماء فى عصره فيما كان يستحسنه كل فريق منهم من الشعر ، ولذلك حاول التقريب بين وجهتى نظر الفريقين حينما سعى إلى تأصيل ظاهرة البديع فى كتابه عن فن البديع ثم سعى إلى حفظ أشعار هؤلاء المحدثين فى كتابه طبقات الشعراء .

أما الصولى فقد كان من أشد المناصرين للمحدثين عامة ولأبى تمام خاصة وكانت مناصرته لأبى تمام ترتكز على رصد حركة تقبل الناس لشعر هذا الشاعر فكان يرى فى أخبار أبى تمام مع ممدوحيه خاصة ومعاصريه عامة خير رد على من يرفض الإقرار بفضله وقوة شعره ، وكان لا يخفى عدم ثقته فى سلامة المعايير النقدية والبلاغية فى تناول الشعر لأنها لا تكشف عن سر جودته كما تكشف عنها سيرورته بين الناس وتقبلهم له .

أما الآمدى فقد كان كاتبا يتلمس فى الشعر جملة من المعايير لهج بها أدباء الكتاب لا تنظر إلى الشعر إلا من الجانب الايصالى للغة فاشترطت فيه الوضوح والسلاسة ومراعاة مقتضى الحال ، وكذلك كان نحويا ينطلق فى نظرته إلى اللغة من منطلق محدد أملته عليه ثقافته النحوية ومن هنا كان موقفه من أبى تمام تتماوره معايير الكتاب والنحويين من كل طرف .

...

- ١ -

* ابن المعتـــز *

حدد ابن المعتز الغرض من تأليف كتاب البديع حينما قال فى مقدمته : " قد قدمنا فى أبواب كتابنا هذا بعض ما وجدنا فى القرآن واللغة وأحاديث رسول الله صلى الله عليه وسلم وكلام الصحابة والأعراب وأشعار المتقدميـــن من الكلام الذى سماه المحدثون " البديع " ليعلم أن بشارا ومسلما وأبا نواس ومن تقيلهم وسلك سبيلهم لم يسبقوا إلى هذا الفن ولكنه كثر فى أشعارهـم فعرف فى زمانهم حتى سمى بهذا الاسم فأعرب عنه ودل عليه "(١) ولما كـــان من الممكن أن يحمل هذا على وجهين متباينين ، أحدهما أن ابن المعتـــز ينكر على المحدثين اختراع البديع ويبرهن على أن العرب قد عرفوه من قبـــل . والثانى أن ابن المعتز إنما أراد أن يؤكد أصالة البديع فى اللغة شعـــرا ونثرا وأنه ليس بدعة لا تقبل من المحدثين ، لذلك اختلف الدارسون فـــى تحديد موقف ابن المعتز من الحداثة والمحدثين فذهب جلهم إلى أن ابـــن المعتز قد ألف كتاب البديع على أثر الضجة التى أثارها أصحاب المذهـــب الجديد مدعين أنهم قوم أبدعوا فى الصياغة الشعرية والتجويد الفنى وأنهـــم حققوا ما لم يحققه القدماء (٢) ولذلك ألّف الكتاب ليثبت أن المحدثـــين

---

(١) ابن المعتز : البديع ١ .

(٢) د . محمد زكى عشماوى : قضايا النقد الأدبى ص ٢٨٣ .

لم يخترعوا البديع وكأنه يرد على المتعصبين الذين لم يتعمقوا درس الأدب العربى وأصوله (١) ، وهو بهذا ذهب الى انصاف الشعر القديم بدلا من المحدث (٢) بينما ذهب بعض الدارسين الى أن ابن المعتز نافح عن المحدثين واحتج للبديعيين فأثبت فى كتابه أن البديع معروف فى العربية منذ العهد القديم (٣) وحاول بعضهم أن يوفق بين وجهتى النظر فذهب الى أن ابن المعتز أراد أن ينصف القدماء ويصفهم بالاعتدال كما أراد أن ينصف المحدثين فيذكر احسانهم كما يذكر شططهم (٤) .

ومع أن كلام ابن المعتز فى مقدمة البديع يحتمل الوجهين ان لم يكن يرجح الوجهة الاولى التى تجعله من باب الرد على المحدثين ، إلا أن اعادة النظر فى هذه المقدمة بعد الالمام بآراء ابن المعتز الاخرى وأخباره وفهم طبيعة العصر والروح المسيطرة عليه من شأنها أن ترجح وجهة النظر الأخرى ذلك أن ابن المعتز كان هو نفسه شاعرا محدثا ينتسب إلى هذا العصر الذى طالما وقف منه العلماء موقف الرفض أو الشك فى مقدرته الشعرية وكان يؤذى نفسه ما يراه من انصراف العلماء عن شعر المحدثين ، ولذلك

---

(١) د . منير سلطان : المرزبانى والموشح ص ٣٤٣ ،
- د . بدوى طبانه : دراسات فى نقد الادب العربى ٢٢٧
(٢) د . احسان عباس : تاريخ النقد الادبى عند العرب ص ١٢١ .
(٣) د . أحمد ابراهيم موسى : الصبغ البديعى فى اللغة العربية ص١٢٩
(٤) د . محمد حسن عبد الله : مقدمة فى النقد الأدبى ص ٥٦٥ .

وصف موقف ابن الاعرابى الرافض من أرجوزة أبى تمام قائلا " وهذا الفصل من العلماء مفرط القبح لانه يجب ألا يدفع احسان محسن عدوا كان أوصديقا وأن تؤخذ الفائدة من الرفيع والوضيع "(١) ، وقد روى الصولى فى أخبار أبى تمام(٢) وأخبار البحترى(٣) عدة مواقف لابن المعتز ينتصر فيها للمحدثين وعلى رأسهم البحترى وأبو تمام معارضا علماء عصره من الرواة واللغويين وكانت وسيلته فى ذلك رواية شعر هؤلاء المحدثين على أسماعهم ووضعهم أمام النصوص الشعرية نفسها حتى يسلموا بشاعرية شعراء عصرهم ، فلم يكن العصر عصر انكار للشعر القديم بقدر ما كان انكارا لشعر المحدثين ولهذا كان عمل ابن المعتز فى الطبقات انتصارا لشعر معاصريه(٤) وابن المعتز نفسه يحدد الغرض من كتاب طبقات الشعراء بأنه لإراحة القارئ " من أخبار المتقدمين واشعارهم فان هذا شئ كثرت رواية الناس له فملوه "(٥) ، وابن المعتز يدرك هذا الانفصال بين جمهور القراء وخاصة العلماء ، ففى الوقت الذى كان فيه ابن الاعرابى والسجستانى وابو ذكوان واليزيدى

---

(١) الصولى : أخبار أبى تمام ١٧٦ .

(٢) المصدر نفسه ص ٩٧ ، ٢٠٢

(٣) الصولى : أخبار البحترى ص ٧٢ ، ١٠٨ .

(٤) يقول د . منير سلطان (الموشح والمرزبانى ٢٤٤) " أراد ابن المعتز أن ينصف زملاءه كما أنصف ابن سلام الشعراء القدماء " .

(٥) ابن المعتز : طبقات الشعراء ص ٨٦ .

وسواهم يروون أشعار القدماء وأخبارهم حتى طلها الناس ، كان شعر المحدثين هو الذى يستأثر بتذوق عامة القراء (١) ، لذلك أرجح أنّ ابن المعتز قد أراد فى كتابه البديع أن يؤصل ظاهرة البديع فيكون كتابه ردا علميا وعمليا على الرواة اللغويين الذين يرفضون شعر المحدثين لأنهم يرون أنه خارج من عمود الشعر العربى وتقاليده الفنية فسلك فى تأييد شعر المحدثين سبيل الرواة إذ أثبت لهم أن ماجاء فى شعر معاصريهم قد جاء فى شعر العرب وليس نبتة شيطانية لا جذور لها ، ويؤيد هذا أن أهم وسائل الدفاع عن الشعراء فى النقد العربى هو تدعيم ما يأتون به بما يماثله من الشعر القديم وأن أعنف وسيلة لرفض ما يأتون به هى القول بأنهم جاءوا بما لم يرد عن العرب ولم يعهد فى لغتهم .

والذى جعل جل الدارسين يأخذون بوجهة النظر الأولى وينظرون إلى ابن المعتز كمنتصر للقديم منكر للجديد هو فصلهم بين آثاره النقدية فنظروا اليه من خلال مقدمة البديع فحسب دون وضعها فى إطار واحد مع آثاره النقدية الاخرى وطبيعة عصره .

---

(١) ابن المعتز : طبقات الشعراء ٨٦ وفيه يقول ابن المعتز متحدثا عن ذوق معاصريه " والذى يستعمل فى زماننا انما هو أشعار المحدثين وأخبارهم " وذلك بعد أن أوضح أن الناس قد ملت القديم لكثرة روايته .

وكما كان موقف ابن المعتز من المحدثين فى كتاب البديع مثيرا للاشكال واختلاف وجهات النظر فقد كان موقفه من أبى تمام خاصة كذلك، فقد بلغ الاضطراب فى تحديد هذا الموقف مبلغا جعل بعض الدارسين يقول : " يمكننا أن نقول بشىء من الاطمئنان بأن ابن المعتز من أنصار أبى تمام ومن مشجعى فنه "(١) فى الوقت الذى يذهب فيه بعضهم إلى أن ابن المعتز كان يحمل فى أعماقه كرها لأبى تمام لشهرة الشاعر الذى ارتفع من عرض الناس إلى مصاف عظماء الأمة وكبار شعرائها ، وكان يحسد الشاعر على هذه الشهرة ويود لو أنها له ولذلك أراد سلب أبى تمام محاسنه .(٢)

والذى أدى إلى هذا التضارب فى وجهات النظر الاقتصار على بعض كلام ابن المعتز دون البعض الآخر ، فمن يذهب مطمئنا إلى أن ابن المعتز من أنصار ابى تمام ومشجعى فنه ولا يستثنى من ذلك إلا نقده لاغراقه فى البديع يغض النظر عن مثل تلك التهمة الخطيرة التى وجهها ابن المعتز إلى أبى تمام حينما ذهب إلى أنه حينما ألف كتاب الحماسة طوى أكثر احسان الشعراء وذلك لأنه سرق بعض ذلك فطوى ذكره (٣) ، وأما من ذهب إلى أن ابن المعتز كان يحسد أبا تمام ويسلبه محاسنه فانه يتناسى المواقف العديدة التى وقفها ابن المعتز دفاعا عن أبى تمام وفنه ثم اشادته به فى

---

(١) د . محمود الربداوى : الحركة النقدية حول مذهب أبى تمام ج١ ص٨٠ .
(٢) د . داود سلوم : النقد العربى من الجاهلية حتى نهاية القرن الثالث ص٢٤٠ .
(٣) المرزبانى : الموشح ص ٢٨١ .

كتاب البديع والطبقات حتى قال فى بعض المواضع منه " وشعره كله حسن "(١)
وكذلك فان من عوامل هذا الاضطراب ضياع أكثر آثار ابن المعتز النقدية
بما فى ذلك الرسالة التى ألفها فى مساوئ أبى تمام ومحاسنه
اذ لم يصلنا منها إلا جزء يسير أثبته صاحب الموشح وهو الجزء الخاص بمساوئ
أبى تمام ولم يذكر صاحب الموشح شيئا من محاسن أبى تمام لأنه لا يتمشى
مع منهجه فى ذكر مآخذ العلماء على الشعراء .

ومن عوامل الاضطراب أيضا فى تحديد موقف ابن المعتز من أبى تمام
أنه كان ناقدا تأثريا تتردد عباراته وأحكامه بين اعجاب شديد أو ذم عنيف
وقد حاول الدكتور احسان عباس أن يحل هذا الاشكال فذهب إلى أن نقد
ابن المعتز لأبى تمام قد مر بمرحلتين مختلفتين أحدهما تمثلها الرسالة التى
كتبها فى نقد أبى تمام والأخرى يمثلها كتاب الطبقات(٢) إلا أن هذا الرأى
لا يحل الاشكال لأن الرسالة نفسها لا تخلو من الاضطراب ، وهذا يعنى
أن الأمر أعم من أن يقتصر على الترتيب الزمنى لأحكامه أو اختلاف وجهتى نظر
الناقلين عنه . (٣)

ولعل التباين فى أحكام ابن المعتز يرجع إلى ماكان يعانيه كل شاعر
حاول النقد من الانفصام إذ لم يستطع أن يتخلى عن شخصية الشاعر التى

---

(١) ابن المعتز : طبقات الشعراء ص ٢٨٤ .
(٢) د . احسان عباس : تاريخ النقد الادبى عند العرب ص ١١٨ .
(٣) ذهب الى هذا الرأى الدكتور الربداوى فى كتابه الحركة النقدية حول أبى تمام ص ٧٨ .

تؤ من بحرية الابداع كما لم يستطع أن يفلت من الروح النقدية المعيارية السائدة فى عصره .

وقد كان البديع عند ابن المعتز كما كان عند غيره من باب الزينة والكسوة للمعانى (١) فلا يحسن فيه إلا ما يحسن فى الزينة من الاقتصاد وعدم التكلف ، ولذلك أشاد بالشاعر القديم لأنه " انما كان يقول من هذا الفن البيت والبيتين فى القصيدة وربما قرئت من شعر أحدهم قصائد من غير أن يوجد فيها بيت بديع وكان يستحسن ذلك منهم إذا أتى نادرا ويزداد حظوة بين الكلام المرسل " وأما المحدثون فان مشكلتهم تتمثل لديه فى اكثارهم من هذه الزينة وتعمدهم لها وافراطهم فيها وان كان فى مقدمة " البديع " قد رفض سبقهم إلى هذا الفن مؤكدا أن العرب قد عرفته فى شعرها ونثرها (٢) إلا أنه يعود فى كتابه الطبقات فينسب إلى بشار الأولية فى اختراع البديع وإلى مسلم الأولية فى التوسع فيه فيقول " كان مسلم ابن الوليد صريع الغوانى مداحا محسنا مجيدا مغلقا ، وهو أول من وسع البديع لان بشار بن برد أول من جاء به فجاء مسلم فحشا به شعره ثم جاء أبو تمام فأفرط فيه وجاوز المقدار " (٣) وهذا الحكم ، وإن كان ابن المعتز قد نسبه فى الطبقات إلى ابراهيم بن أبى يحيى المدنى الأنصارى فان إثباته له دون تعقيب عليه مايوحى بالتسليم به مع أنه يتعارض مع الغرض الاساسى الذى

---

(١) المرزبانى : الموشح ص ٢٧٧ وفيه يقول ابن المعتز عن احد معانى ابى تمام ان الشعراء قد كسته من الكلام احسن من هذه الكسوة .

(٢) ابن المعتز : البديع ١ .

(٣) ابن المعتز : طبقات الشعراء ص ٢٣٥ .

ألف ابن المعتز كتاب البديع لاثباته .

وعلى أى حال فان مشكلة المحدثين عند ابن المعتز مشكلة تتعلق بألفاظ شعرهم ، وعلى هذا دار نقده لأبى تمام فى كتاب البديع حيث يذكر أنه " شغف بالبديع حتى غلب عليه وتفرع فيه وأكثر منه فأحسن فى بعض وأساء فى بعض وتلك عقبى الإفراط وثمرة الإسراف "(١) أما فى الرسالة فقد اختصر رأيه بأن أبا تمام قد بلغ غايات الإساءة والإحسان(٢) وغايات الإساءة هذه تختص بألفاظ شعره دون معانيه يكشف عن هذا قول ابن المعتز فى الطبقات " أكثر ماله جيد والردئ الذى له إنما هو شئ يستغلق لفظه فأما أن يكون فى شعره شئ يخلو من المعانى اللطيفة والمحاسن والبدع فلا "(٢) .

ولهذا كان جل النقد فى رسالة ابن المعتز انما ينصب على الالفاظ فقد عاب على أبى تمام عدم انتقائه لألفاظ شعره إذ جاء " بالكلام البغيض والغريب المستكره من البدوى فكيف إذا جاء من ابن قرية متأدب "(٣) وكذلك وقوعه فى الألفاظ المتكلفة البغيضة البشعة وإذا نظرنا إلى تلك الالفاظ المعيبة نجدها نفس الالفاظ التى اتخذها البلاغيون شواهد لهم فى باب الفصاحة على عيوب اللفظ من الغرابة أو التنافر أو صعوبة النطق بها أو ثقلها على السمع وما الى ذلك .

---

(١) ابو حيان التوحيدى : البصائر والذخائر جـ ٢ ص ٦٩٨ .
(٢) ابن المعتز : طبقات الشعراء ص ٢٨٦ .
(٣) المرزبانى : الموشح ص ٢٧٨ .

والاستعارة عند ابن المعتز لا تتجاوز كونها استعارة كلمة لشيء لم يعرف بها من شيء عرف (١) بها فهي من المحسنات البديعية التي يعاب افراط الشاعر فيها وقد استنكر على ابي تمام استعارة الإخدع للشتاء والزمان ، وزند اليد للدهر والماء للقافية (٢) وذلك في قوله : (٣)

فَضَربتَ الشتاءَ في إخدعيهِ ... ضربةً غادرتْهُ عوداً ركوبا

وقوله :

سأشكرُ فرجةَ اللببِ الرخيِّ ... ولينِ أخادعِ الزمنِ الأبيِّ

وقوله : (٤)

ألا لا يمدُّ الدهرُ كفّاً بسيّءٍ ... إلى مجتدي نصرٍ فتقطعْ من الزندِ

وقوله : (٥)

لَمْ تَسْقِ بعدَ الهوى ماءً على ظمأٍ ... كماءِ قافيةٍ يسقيكَهُ فهمُ

---

(١) ابن المعتز : البديع ص ٢ .

(٢) المرزباني : الموشح ص ٢٨٢ ، ٢٨٠ ، ٢٨٣ .

(٣) الديوان بشرح التبريزي جـ ١ ص ١٦٦ ، وهو من قصيدة في مدح أبي سعيد الثغري مطلعها :

من سجايا الطلولِ الا تجيبا ... فصوابٌ من مقلةٍ أن تصوبا

(٤) الديوان بشرح التبريزي جـ ٢ ص ٦٤ وهو من قصيدة في مدح نصر بن منصور مطلعها :

أأطلالَ هندٍ ساءَ ما اعتضتِ من هندِ

أقايضتِ حورَ العينِ بالعونِ والربدِ

(٥) الديوان بشرح التبريزي جـ ٤ ص ٤٩٠ وهو من قصيدة في عقاب محمد بن سعيد مطلعها :

محمدُ بنَ سعيدٍ أرعني أذناً ... فما بأُذْنِكَ عن أكرومةٍ صممُ

وفى حديثه عن سرقات أبى تمام وجه ابن المعتز اليه تهمة خطيرة حينما ذهب إلى أنه قد طوى فى الحماسة " اكثر إحسان الشعراء بأن " سرق بعض ذلك فطوى ذكره وجعل بعضه عدة يرجع إليها فى وقت حاجته ، ورجاء أن يترك أكثر أهل المذاكرة أصول أشعارهم على وجوهها ويقتنعوا باختياره لهم فتخفى عليهم سرقاته "(١) وتلك دعوى تفتقر إلى الدليل ولعلها من باب اللجاج الذى أشار اليه ابن المعتز نفسه فى مقدمة رسالته .(٢)

وانطلق ابن المعتز من فكرة المقام ومقتضى الحال التى تحدد لكل غرض من أغراض الشعر معايير خاصة به فعاب على أبى تمام قوله :(٣)

خشنت عليه أخت بنى خشين ...

بأن هذا لا يشبه خطاب النساء ... وهو بهجاء النساء أولى "(٤) ذلك أن خطاب النساء يجب أن يكون برقيق الالفاظ وعذب الكلام . ومقام المدح يتنافى مع وصف الممدوح بالتنين (٥) لانه لو اجهد نفسه فى هجاء الافشين هل كان يزيده على أن يسميه التنين "(٦) .

---

(١) المرزبانى : الموشح ص ٢٨١ .

(٢) قال ابن المعتز فى مقدمة رسالته : اعلم ان اوكد اسباب تاخير بعضهم اياه عن منزلته لما يدعوه اليه اللجاج " المرزبانى : الموشح ٢٧٧ .

(٣) الديوان بشرح التبريزى جـ ٣ ص ٢٩٧ وهو من مطلع قصيدة فى مدح اسحاق بن ابراهيم .

(٤) المرزبانى : الموشح ص ٢٧٩ .

(٥) وذلك قوله (الديوان جـ ٣ ص ٣١٨) فى مدح الافشين :

وَلِى ولمّ يظلِم وهل ظلم امرؤٌ ... حثَّ النجاءَ وخلفه التنينُ

(٦) المرزبانى : الموشح ص ٢٧٨ .

واذا استثنينا ماقاله ابن المعتز عن أبى تمام فى مقدمة الرسالة فاننا لا نعثر فيما حفظه لنا صاحب الموشح منها على أى استحسان لشعر أبى تمام باستثناء قوله أن الطائى قد أحسن فى بعض سرقاته (١) دون أى تمثيل لهذا الاحسان إلا أن الاحسان فى السرقة عنده إنما يعود إلى الحذق فى التناول والأخذ وما يتصل بالقدرة على إخفاء السرقة. (٢)

على أنه فى كتاب البديع استشهد بشعر أبى تمام على مارآه حسنا من البديع كما استشهد بشعره كذلك على مارآه سيئا ومعيبا وفى كلا الحالين لم يذكر لنا سببا للاستحسان او الاستهجان سوى ماذكره فى المقدمة من أن البديع من باب الزينة التى لا يحسن الإكثار منها والإفراط فيها ومن أنواع البديع التى استشهد فيها بشعر ابى تمام على أنها من حسناته ماذكره فى باب الاستعارة والجناس والطباق ورد الاعجاز على تقدمها وحسن الابتداء والخروج من معنى الى معنى فما استحسنه قوله : (٣)

مَطَرٌ يذوبُ الصحوُ منه وبعدَهُ صحوٌ يكادُ من الغضارةِ يمطرُ

وقوله : (٤)

سَعِدَتْ غربةُ النوى بسعادِ فهى طوعُ الاتهامِ والانجادِ

---

(١) المرزبانى : الموشح ص ٢٨١ .

(٢) المصدر نفسه ص ٢٨٨ .

(٣) الديوان بشرح التبريزى جـ ٢ ص ١٩٢ وهو من قصيدة فى مدح المعتصم مطلعها :

رقت حواشى الدهر فهى تمرمرُ وغدا الثرى فى حَلْيِهِ يتكسّرُ

(٤) الديوان بشرح التبريزى جـ ١ ص ٣٥٨ وهو مطلع قصيدة فى مدح ابن ابى داود .

وقوله : (١)

فيمَ الشماتةَ اعلانا بأُسْدِ وغَى ... أفناهُمُ الصبرُ إذْ أبقاكم الجزع

وقوله : (٢)

وانجدتُمُ من بعد اتهامِ داركم ... فيادمعُ انجدنى على ساكنى نجدِ

واستحسان ابن المعتز للأبيات السالفة وسواها جاء انطلاقا من القواعد والمفاهيم البلاغية التى أدار عليها كتاب البديع ، غير أنه فى المواقف التى روى الصولى أنه دافع فيها عن أبى تمام لم يكن يلجأ فى الاحتجاج له إلى الحديث عن حسن استعاراته او جناسه وطباقه او خروجه من معنى إلى معنى وإنما كان يحمل الخصم على الوقوف على النص مباشرة راويا له الابيات تلو الابيات حتى يسلم له باحسان أبى تمام ، من ذلك مارواه من قصته مع ابراهيم بن المدبر حينما انتقص من أبى تمام فقال له ابن المعتز : أتقول هذا لمن يقول : (٣)

غدا الشيبُ مختطًا بفوديَّ خطةً ... سبيلُ الردى منها إلى الموت مهيعُ

هو الزَّورُ يُجفى والمعاشرُ يُجتوى ... وذو الإلف يَقلى والجديدُ يرقَّعُ

له منظرٌ فى العين ابيضُ ناصعٌ ... ولكنّه فى القلب أسودُ أسفعُ

---

(١) الديوان بشرح التبريزى جـ ٤ ص ٩١ وهو من قصيدة فى رثاء بنى حميد مطلعها :

أى القلوبُ عليكم ليس ينصدعُ ... وأى نوم عليكم ليس يمتنعُ

(٢) الديوان بشرح التبريزى ٢ / ١٠١ وهومن قصيدةً فى مدح ابى المغيث الرافقى مطلعها :

شهدتُ لقد اقوتْ مغانيكمُ بعدى ... ومحّتْ كما محّتْ وشائعُ من بُرْدِ

(٣) نفس المصدر ج ١ ص ٣٢٤ وهومن قصيدة فى مدح ابى سعيد الشغرى مطلعها :

أما إنه لولا الخليطُ المودِّعُ ... وربعٌ عفا منه مصيفٌ ومربعُ

ولمن يقول : (١)

فإنْ ترمِ عن عمرٍ تدانى به المدى ... فخانك حتى لم يجد فيك منزعا

فما كنت إلا السيفَ لاقى ضريبةً ... فقطّعها ثم انثنى فتقطعا

ولمن يقول : (٢)

خضعوا لصولتك التي هي عندهم ... كالموتِ يأتي ليس فيه عارُ

فالمشي همسٌ والنداءُ اشارة ... خوفَ انتقامك ، والحديثُ سرارُ

أيامُنا مصقولةٌ أطرافها ... بكَ والليالي كلّها أسحارُ

تندى عفاتُك للعفاةِ وتغتدي ... رفقاً إلى زوارك الزوارُ

قال : وأنشدته أيضا غير ذلك ، فكأني - والله - ألقمته حجرا "(٣) .وقريب من ذلك اقناعه لاستاذه المبرد بشاعرية أبي تمام عن طريق رواية بعض شعره على مسامعه . (٤)

---

(١) الديوان بشرح التبريزي جـ ٤ ص ١٠٠ وهو من قصيدة فورثاء أبي نصر محمد بن حميد مطلعها :

أصمَّ بك الناعي وان كان أسمعا ... وأصبحَ مغنى الجودِ بعدك بلقعا

(٢) الديوان بشرح التبريزي جـ ٢ ص ١٧٠ وهو من قصيدة فى مدح ابي سعيد الثغري مطلعها :

لا أنت أنت ولا الديار ديار ... خفَّ الهوى وتولّت الاوطار

(٣) الصولي : أخبار أبي تمام ص ٩٧ .

(٤) المصدر نفسه ص ٢٠٢ .

وكذلك كان منهج ابن المعتز فى كتاب طبقات الشعراء الـــذى ألفه بعد تأليف كتاب البديع ومع ذلك فقد جاء خاليا من أى لجوء الـى استحسان الشعر انطلاقا من مصطلحات ومفاهيم البلاغة التى بنى عليهـا كتاب البديع .

وهكذا نرى أن ابن المعتز فى نقده لأبى تمام مستحسنا ومستهجنـا إنما كان مخلصا لثقافة عصره النقدية مستسلما لمعاييرها فى الحكم على الشعر والشعراء وكثيرا ماتحطه هذه المعايير على أن يعيب بقسوة ويرفض بشـدة غير أن احساسه كشاعر لا يلبث أن يتحرك فيعترف أن أكثر مايدعو إلى تأخير أبى تمام عن منزلته إنما هو اللجاج ثم يطلق أحكاما تعميمية تأثرية يعلـن فيها عن أن شعر أبى تمام حسن كله وأن أكثر ماله جيد وأن شعره لا يخلـو أبدا من المعانى اللطيفة والمحاسن والبدع الكثيرة ثم لا يرى وسيلة تكشـف عن حسن هذا الشعر وجماله سوى الوقوف على الشعر نفسه ولهذا كانـت وسيلته فى إفحام من يحاورهم هى رواية شعر أبى تمام على مسامعهم ون اللجوء إلى المعايير النقدية البلاغية وما تفتت اليه الشعر من ألوان وأجنـاس بديعية .

—•—

- ٢ -

* الصولـــــــي *

كانت مشكلة القدماء والمحدثين شغلا شاغلا للصولي فقد كان ينتمي في تذوقه إلى هذه الطبقة الجديدة من الناس التي تحس أن شعر المحدثين أقرب إلى روح العصر ، إلا أنه لم يكن في استطاعته أن يتجاهل الاتجاه السائد في بيئة العلماء نحو شعر القدماء وأخبارهم ، والصولي يدرك أن المحدثين يستفيدون من المتقدمين وينتجعون كلامهم إلا أنه يرى أنهم أجادوا فيما أخذوه من القدماء كما ابتدعوا معاني لم يتكلم بها القدماء ومعاني أومأوا إليها ، وإذا كان السبق للأوائل بحسن الاختراع والابتداء والطبع والاكتفاء فإن ألفاظ المحدثين من عهد بشار كالمتنقلة إلى معان أبدع وألفاظ أقرب وكلام أرق ولما كان كل من القدماء والمحدثين يجيد وصف نمط الحياة التي عاناها وشاهدها فإن هذا من شأنه أن يجعل شعر المحدثين أشبه بالزمان والناس له أكثر استعمالا في مجالسهم وكتبهم وتمثلهم ومطالبهم[1] ، وهكذا أصبح معيار التقبل الاجتماعي والاستعمال للشعر مرجحا لكفة المحدثين على القدماء ومن ثم كان استنكار الصولي لما يقع فيه علماء عصره من رفض الشعر المحدث ووصفه له بأنه " من جميع الناس قبيح

---

(١) الصولي : أخبار أبي تمام ص ١٧ .

وهو من العلماء أقبح . (١)

وإذا كان الخلاف بين خاصة العلماء وعامة الناس حول الشعر المحدث شديدا فقد كان حول شعر أبى تمام أشد ، ففى الوقت الذى كان علماء اللغة والأدب يتوارثون الطعن فى أبى تمام والرفض لشعره كان الناس يقبلون على هذا الشعر ويتداولونه فيما بينهم غير آبهين بما يأخذه عليه أنصار القديم والعلماء المتقدمون يقول الصولى " وما أحسب شعر أبى تمام مع جودته وإجماع الناس عليه ينقص بطعن طاعن عليه فى زماننا لأنى رأيت جماعة من العلماء المتقدمين ممن قد مت عذرهم فى قلة المعرفة بالشعر ونقده وتمييزه وأريت أن هذا ليس من صناعتهم وقد طعنوا على أبى تمام فى زمانهم وزمانه ووضعوا عند أنفسهم منه فكانوا عند الناس بمنزلة من يهذى وهو يأخذ بما طعنوا عليه الرغائب من الملوك ورؤساء الكتاب الذين هم أعلم الناس بالكلام منثوره ومنظومه ". (٢)

---

(١) الصولى : المصدر السابق ص ١٨١.

(٢) المصدر نفسه ص ١٧٥ . وقد تجلى معيار التقبل الاجتماعى للشعر عند ابن الاثير فى قوله "إذا شئت أن تعلم فضيلة شاعر أو كاتب فانظر إلى رأى الناس فيه ، فإن وجدتهم مجمعين على فضله مكبين على نقل كلامه وحفظه فاعلم إن فضله باهر وإن كلامه حلو مشتهى، وإذا لم تجد أحدا يعبأ به ولا يعرج على كلامه فاعلم أنه لم يترك إلا لأنه متروك . فإن الناس لا يجتمعون على ضلالة " .
ابن الاثير : الاستدراك فى الرد على رسالة ابن الدهان ٤.

وبهذا ترى أن شعر أبى تمام قد نجح فى نزع الثقة مما يقول به العلماء لأنهم أصبحوا " عند الناس بمنزلة من يهتدّى " فانصرفوا عن أحكامهم على الشعر وأخذوا يلتمسونها عند سواهم " من الملوك ورؤساء الكتاب الذين هم أعلم الناس بالكلام منظومه ومنثوره " وقد كانت مؤلفات الصولى تمثل هذا الصراع الذى دار بين موقف العلماء من الشعر وما يستسيغه الناس منه ، فالصولى يدرك أن المعايير النقدية التى انتهى إليها النقاد فى عصره من جودة المعانى وقرب الالفاظ لا تستطيع أن تفسر لنا جمال الشعر الذى تكشف لنا عنه سيرورته بين الناس فهو يقول : " وأنت ترى ـ أعزك الله ـ شعرا جيد المعانى قريب اللفظ ، ولو سئلت عنه ما اسقطت منه حرفا ليس له رونق ولا حسن ولا ديباجه لائحه ولا له ماء فائض ولا يهش له القلب ولا يأذن له إذا سمعه الطبع وترى شعرا دونه فى اللفظ والمعانى يكاد ماؤه يقطر إلى الناس وهو أشهى وبقلوبهم أوقع عليه قبول لا يرد "(١) ولهذا السبب انتهج فى دفاعه عن أبى تمام نهجا يكاد يخلو من الاحتكام إلى المناهج النقدية والبلاغية التى انتهى إليها نقاد القرن الرابع وبلاغيوه ، وحينما هم فى فترة من الفترات أن يؤلف كتابا يبين فيه " أجناس الشعر التى يخطىء الناس فيها فيجعلون المماثلة مطابقة والمجانسة مماثلة ويجعلون رد اعجاز الشعر على صدوره من هذه الاجناس وليس منها "(٢) لم يتم هذا الكتاب

---

(١) الصولى : ديوان أبى نواس ص ١٣٧.
(٢) المصدر نفسه ص ١٣٨.

كما أشار صاحب الفهرست .(١)

ومن مظاهر هذا الصراع موقفه العنيف من نقاد عصره فهو يصفهم بالجهل ومع جهلهم فهم يتعالون ويتطاولون على الشعر والشعراء" يدعون علم كل شئ ولا يقولون فى شئ : لا ندرى فكانوا كما قال الشاعر:

يتعاطى كل شىء ــــ وهو لا يحسن شيئا
فهو لا يزداد رشدا ــــ إنما يزداد غيا(٢)

ومن الطريف أنه حينما تطرق إلى ثعلب والمبرد كنموذجين لما ينبغى على العلماء أن يكونوا عليه من تواضع والتزام بحدود ما يتقنون فإنه حرص حرصا شديدا على استقصاء المجالات التى لا يحسنونها والعلوم التى فات عليهم ادراكها فهما ما زعما أنهما أعلم الناس بقديم السير وما جرى عليه أمر الدول ولا بعلوم الأوائل ولا قصص الملوك ولا بأخبار قريش وأمر النبى - صلى الله عليه وسلم .... ولا ادعيا أنهما أعلم بأخبار العرب وأنسابها وأيام الجاهلية وأخبار الاسلام وأمر الخلفاء ... ولا أنهما يتقدمان فى الفقه الذى لابد للناس منه والحديث الذى يدور عليه دين الإسلام ..ولا فى علم الملوك الذى كأنه مقصور عليهم : من الأشعار التى يغنى فيها ونسبتها والسبب الذى قيلت فيه ولا فى حفظ مايحتاج الملوك اليه ويسألون عنه من

---

(١) ابن النديم : الفهرست ص ٢٥١ .
(٢) الصولى : أخبار أبى تمام ص ١٠

الشعر ولا أدعياء التقدم فى علم شعر المحدثين وأوائلهم .. ولا أدعيا التقدم على غيرهما فى علم العروض والقوافى والنسب والرسائل والمكاتبات والبلاغة ومعرفة استراقات الشعراء[1] . ومع أن هذا الاستقصاء قد سيق فى مقام الإشادة بالعالمين إلا أن الاصرار عليه من شأنه أن يجعل من الممكن النظر إليه على أنه محاولة ذكية فطنة لخلخلة الصورة المرسومة لهما فى الأذهان خاصة أنه ذكر بعد هذا أن من أهم أسباب موقف العلماء الرافضين لأشعار المحدثين هو الجهل بها " لأن اشعار الاوائل قد ذللت وكثرت لها روايتهم ووجدوا أئمة قد ماشوها لهم وراضوا معانيها فهم يقرؤونها سالكين سبيل غيرهم فى تفاسيرها واستجادة جيدها وعيب رديئها .. ولم يجد وافى شعر المحدثين منذ عهد بشار أئمة كأئمتهم ولا رواة كرواتهم الذين تجتمع فيهم شرائطهم ولم يعرفوا ماكان يضبطه ويقوم به وقصروا فيه فجهلوه فعادوه[2] واستدل على ذلك بأن أبا العباس ثعلب نفسه كان يجالس الكتاب وأكثر مايجرى فى مجالسهم شعر أبى تمام فطلب أن يختار له شيئا من شعره ثم كان يطلب منهم شرح المراد فيشرحونه وهو يستحسن[3] ، ويروى لنا الصولى أن البحترى قال فيه " قد رأيت ابا عباسكم هذا منذ أيام عند ابن ثوابة فما رأيته ناقدا للشعر ولا مميزا للألفاظ وجعل يستجيد شيئا وينشده وما هو بأفضل الشعر "[4] . ويروى أنه حينما قال اليزيدى أن جماعة من الرواة للشعر

---

(١) الصولى : أخبار أبى تمام ص ٧ - ٩ .
(٢) المصدر نفسه ص ١٤ .
(٣) المصدر نفسه ص ١٤ .
(٤) المصدر نفسه ص ١٣٥ .

قد عابوا شعر أبي تمام قال له عبيد الله بن عبد الله بن طاهر " الـــــرواة يعلمون تفسير الشعر ولا يعلمون ألفاظه ، وإنما يميز هذا منهم القليل "(١) ويقول الصولي ساخرا " أتراهم يظنون أن من فسر غريب قصيدة أو أقـــــام إعرابها أحسن أن يختار جيدها ويعرف الوسط والدون ويميز ألفاظهـــا "(٢) وربما حمل الصولي حبه لشعر المحدثين وشعر أبي تمام خاصة وما يراه مـــن انكار له وهضم لمقداره على الخروج عن آداب البحث فيقول " ومنزلـــــــة عائب أبي تمام ... منزلة حقيرة يصان عن ذكرها الذم ويرتفع عنهـــــــا الوهد "(٣) ويرد من مثل قول محمد بن يزيد النحوي " مايهضم هــــذا الرجل حقه إلا أحد رجلين إما جاهل بعلم الشعر ومعرفة الكلام وإمـــــا عالم لم يتبحر شعره ولم يسمعه "(٤) .

ولهذا كان الصولي يرى أنه إلى جانب العلماء الذين يجهلون شعـــر أبي تمام فيعيبونه كان هناك من يجعل عيب أبي تمام سببا لنباهة واستجلابا لمعرفة إذ كان ساقطا خاملا فألف عليه كتبا واستغوى عليه قوما ليعــــرف بخلاف الناس "(٥) ، ويستغرق الصولي في احساسه بمدى حيرة معاصريـــه ازاء شعر أبي تمام فيرى أن مادحه وذامه كليهما " ما يتضمن احد منهم القيام بشعره والتبين لمراده بل لا يجسر على انشاء قصيدة واحدة له "(٦) .

---

(١) الصولي : المصدر السابق ص ١٠١

(٢) المصدر نفسه ص ١٢٧ .

(٣) المصدر نفسه ص ٣٧ .

(٤) المصدر نفسه ص ٢٠٤

(٥) المصدر نفسه ص ٢٨ .

(٦) المصدر نفسه ص ٤ .

وإذا كان موقف الصولى من علماء عصره يشكل جانبا من جوانب الصراع فان موقفه من الشعراء القدماء يشكّل جانبا آخر فى القضية ، ذلك أن هؤلاء الشعراء ظلوا النموذج المثالى عند العلماء حتى تناسوا ما روى من عيوبهم وهفواتهم وأدى الاهتمام الكلى بهم إلى اهمال الشاعر المحدث والازدراء له ولهذا كان الصولى إلى جانب طعنه فى علم علماء عصره ونزاهتهم حريصا على رواية ماعيب على الشعراء القدامى وما وقعوا فيه من زلّات قائلا : " وقد عيب على النابغة وزهير والأعشى والفرزدق وجرير والأخطل وغيرهم من حذاق الشعراء أشياء كثيرة "(١) .

وندر أن يروى صاحب الموشح مأخذا على شاعر قديم دون أن يكون أحد رواة هذا المأخذ الصولى نفسه ، فقد روى ماعيب على امرئ القيس وما عابه الاصمعى على النابغة وزهير وكثير عزه وما عيب على طرفة وموقف النابغة من حسان فى سوق عكاظ وما عابه الرشيد من شعر النابغة الجعدى وما عابه ابونواس على الشماخ وما عابه طرفه على المسيب بن علس وتصحيح الأصمعى شعر جرير ومآخذ الفرزدق والاصمعى وأبوعمرو بن العلاء على شعر ذى الرمة وما عابه الأصمعى وسواه على أبى النجم العجلى ، وسوى هؤلاء وربما روى ما أخذ على المحدثين إلا أنه كثيرا مايروى إلى جانب ذلك ماردت به العيوب بينما كان يقتصر على رواية ماعيب على القدماء ، وقد كان هدفه من وراء هذا أن يبرهن على أن الوقوع فى الخطأ ليس وقفا على المحدثين فحسب

---

(١) المرزبانى : الموشح ص ٣٥ .

بل هو أمر طبيعى أن يشترك فيه الشعراء جميعا قال : " ولو وهم أبوتمام فى بعض شعره أو قصّر فى شئ منه لما كان ذلك مستحقا أن يبطل إحسانه كما أنه قد عاب العلماء على امرئ القيس ومن دونه من الشعراء القدماء والمحدثين أشياء كثيرة أخطأوا الوصف فيها وغير ذلك مما يطول شرحه فما سقطت بذلك مراتبهم فكيف خص أبوتمام وحده بذلك لولا شدة التعصب وغلبة الجهل (١) " . وقال فى موضع آخر : " ولو عرف هؤلاء ما أنكره الناس على الشعراء الحذاق من القدماء والمحدثين لكثر حتى يقل عندهم ماعابوه على أبى تمام إذا اعتقدوا الانصاف ونظروا بعينه ". (٢)

وقد كان من مظاهر انتصار الصولى للمحدثين أن وجّه جل اهتمامه إلى جمع أخبارهم وتدوين أشعارهم وكأنه بذلك يساير التيار الذى أشار اليه ابن المعتز حينما قال " والذى يستعمل فى زماننا إنما هو أشعار المحدثين وأخبارهم ".(٣) فدوّن أخبار العباس بن الأحنف وأبى تمام والبحترى والسيد الحميرى وسديف وسواهم كما جمع شعر ابن الرومى وأبى تمام والبحترى وأبى نواس وعلى بن الجهم والصنوبرى ومسلم بن الوليد وغيرهم ، ولم يتوقف جهده عند جمع الدواوين المفردة وأخبار الشعراء المشاهير بل عمد إلى مجموعة من الشعراء المغمورين فجمع أشعارهم وأخبارهم وضم إليها بعض القصائد غير المشهورة للشعراء المعروفين مصنفا بذلك

---

(١) الصولى : أخبار ابى تمام ص ٣٢
(٢) المصدر نفسه ص ٣٧.
(٣) ابن المعتز : طبقات الشعراء ص ٨٦.

كتابه " أخبار الشعراء " المسمى " كتاب الأوراق " قال : " قد جئت بأكثر أشعار هؤلاء إذ كانوا شعراء طرافا كتابا لا يعرفهم الناس ومن عرفهم لا يعرف أخبارهم ولا أشعارهم ومن يعرف الناس شعره فأنا أذكر جيده في كتابنا هذا وإنما استقصى أشعار من لا يعرفون وأخبارهم "(١)

وقد اشتد الصولى فى انتصاره لابى تمام حينما رأى تعصب علماء عصره عليه وكانت أهم وسيلة يراها للدفاع عنه هى أن يحشد أكبر قدر ممكن من الأخبار التى استطاع فيها الشاعر أن ينال استحسان سامعيه والاقوال التى وردت فى الإشادة به والتنويه بفضله وعلى ذلك دار كتاب أخبار أبى تمام ومع ذلك فان الملاحظات النقدية القليلة التى جاءت فى هذا الكتاب وفى سواه من كتب الصولى تكشف لنا أنه لم يستطع هو أيضا الافلات من المسلمات النقدية والبلاغية فى عصره فقد ظل الانفصال بين اللفظ والمعنى قائما فى ذهنه ولذا نظر إلى أبى تمام على أنه شاعر يهتم الاهتمام التام بالمعنى فيتعب نفسه ويكد طبعه ويطيل فكره ويعمل المعانى ويستنبطها (٢) ولذلك لا يسقط معناه البتة (٣) والبديع فى شعره إنما هو لتحسين المعنى وتتميمه وبذلك يصبح المعنى الذى سبقه اليه شاعر قبله من حقه يقول الصولى " وليس احد من الشعراء - أعزك الله - يعمل المعانى ويخترعها ويتكىء على

---

(١) الصولى : أخبار الشعراء " الاوراق " ص ٢٥٥ .
(٢) الصولى : أخبار ابى تمام ص ١١٨
(٣) المصدر نفسه ص ١٢٩ .

نفسه فيها أكثر من أبى تمام ومتى أخذ معنى زاد عليه ووشحه ببديعه وتمم معناه فكان أحق به وكذلك الحكم فى الأخذ عند الشعراء "(١) . والصولى يسلم بما انتهى إليه ابن المعتز من قبل من أن الاختلال فى شعر أبى تمام إنما هو من جهة اللفظ فحسب فيقول " جيد أبى تمام لا يتعلق به أحد من أهل زمانه وإنما يختل فى بعض قصائده لفظه لا معناه "(٢) .

ولذلك كانت مواقفه النقديه التى حاول فيها الدفاع عن بعض ما أخذ على معانيه دون أن يتطرق لما روى من مآخذ على ألفاظه .

والصولى لا يرى ضيرا فى أن يصف أبا تمام بالتكلف (٣) والصنعه والبعد والإغراب فيقول " إن أبا تمام يصنع الكلام ويخترعه ويتعب فى طلبه حتى يبدع ويستعير ويغرب فى كل بيت إن استطاع "(٤) والذى يتفرد به الصولى هو أنه يرى أن هذا خير دليل على تقدم أبى تمام وأفضليته فيقول " وقد كان الشعراء قبل أبى تمام يبدعون فى البيت والبيتين من القصيدة فيمتد بذلك لهم من أجل الاحسان ، وأبو تمام أخذ نفسه وسام طبعه أن يبدع فى اكثر شعره فلعمرى لقد فعل وأحسن "(٥) ولذلك اعتبره رأسا فى الشعر مبتدئا

---

(١) الصولى : المصدر نفسه ص ٥٣ .
(٢) الصولى : أخبار البحترى ص ٥٧ .
(٣) الصولى : اخبار البحترى ص ٦١ .
(٤) الصولى : مقدمة ديوان أبى نواس ص ١٢٩ .
(٥) الصولى : أخبار أبى تمام ص ٣٨ .

لمذهب سلكه كل محسن بعده فلم يبلغه فيه. (١)

وقد حاول الصولى أن يتناول بعض الأبيات التى عيبت على أبى تمام إلا أن هذه المحاولة كشفت لنا عن شىء من الضعف فى قدرته على فهم الشعر الفهم السليم حتى قال عنه محمد مندور " الذى يبدو هو أن مناصرته لأبى تمام كانت أقرب إلى اللجاجة والإسراف منها إلى النقد الموضوعى الهادف" ثم قال " وسبيله إلى الدفاع عن شاعره هو سبيل القياس بالقدماء أو السابقين على أبى تمام قياسا يدل على فساد ذوق الصولى وعدم فطنته للمفارقات الأدبية الدقيقة "(٢) ، ومن المواقف التى تكشف لنا عن ضعف الصولى أنه حينما حاول الدفاع عن قول أبى تمام. (٣) :

مازالَ يَهْذِي بالمواهبِ دائبا حتى ظَنَنّا أنَّهُ مَحْمُومُ

قال : " كيف لم يسقطوا أبا نواس بقوله فى العباس بن عبد الله بن أبى جعفر :

جُدْتَ بالأَمْوالِ حتّى قِيلَ ماهذا صَحِيحُ

---

(١) الصولى : أخبار ابى تمام ص ٣٧.

(٢) د. محمد مندور : النقد المنهجى عند العرب ص ٩٣ ، ٩٤.

(٣) الديوان بشرح التبريزى جـ ٣ ص ٢٩١ وهو من قصيدة فى مدح محمد ابن الهيثم بن شبانة مطلعها :

أَسقى طلولَهم أجَشُّ هزيمُ وغَدَتْ عليهم نَضْرةٌ ونَعيمُ

والمحموم أحسن حالا من المجنون لأن هذا يبرأ فيعود صحيحا كما كان المجنون قلما يتخلص فأبو تمام في تشبيهه الإفراط في الإعطاء والبذل بإكثار المحموم أعذر من أبي نواس إذ شبهه بفعل المجنون "(١)

وقد توخى في شرحه لديوان أبي تمام إزالة ما يحيط به من لبس وغموض جعل بعض العلماء لأنهم لا يعرفون ما يقول ، وذهب الصولي أن مصدر هذا الغموض أن أشعاره لابد أن تهجم بالقارئ على خبر لم يرو ومثل لم يسمع ومعنى لم يعرف من قبل (٢) وقد ساعده قرب عهده بأبي تمام واتصاله بمن عاصره وروى شعره على أن يدرك كثيرا من الملابسات والظروف التي أحاطت بالقصيدة إلا أنه لم يكن موفقا في شرحه لمعاني كثير من أبياته مما جعله موضع انتقاد للشراح الذين شرحوا الديوان بعده. (٣)

• • •

---

(١) الصولي : أخبار ابي تمام ص ٣٢ .
(٢) المصدر نفسه ص ٤ .
(٣) على رأس هؤلاء الآمدي والمرزوقي .

- ٣ -

* الآمـــــدى *

لم تعد المعركة النقدية بعد أبى تمام صراعا بين القدماء والمحدثين بل أصبحت موازنة ومفاضلة بين المحدثين أنفسهم فقد اضطر النقاد إلى التسليم بشعر المحدثين ليسايروا الذوق العام الذى حدثنا عنه ابن المعتز والصولى ثم تلمسوا من بين هؤلاء المحدثين أكثرهم تطبيقا لتقاليد الشعر العربـــى ومسايرة للمعايير التى رأوه سائرا عليها فوجدوا ضالتهم فى البحترى ، ومـــن هنا نشأت المعركة النقدية الجديدة حول البحترى وابى تمام ، ولم تكـــن فى واقع الأمر بين شاعرين متفقى المذهب وإنما كانت بين شاعر " أعرابـــى الشعر مطبوع وعلى مذهب الاوائل "(١) وشاعر آخر لا يشبه أشعار الأوائـــل ولا على طريقتهم "(٢) ولذلك كان من الصعب الاتفاق على تقديم أحدهمـــا وذلك " لميل من فضل البحترى ونسبه إلى حلاوة اللفظ ووضع الكلام فى مواضعه ، وصحة العبارة وقرب المأتى وانكشاف المعانى ... وميل من فضل أبا تمـــام ونسبه إلى غموض المعانى ودقتها وكثرة مايورده مما يحتاج إلى استنباط وشـرح واستخراج "(٣) وهكذا نجد أنفسنا أمام تيارين مختلفين متباينين فى النظـــرة نحو الشعر وقد وجد أنصار كل تيار منهما فى أحد الشاعرين النموذج الـــذى

---

(١) الآمدى : الموازنة جـ١ ص ٤ .
(٢) المصدر نفسه جـ ١ص ٥ .
(٣) المصدر نفسه جـ ١ ص ٤ .

ينبغى على الشاعر أن يكون عليه ، وقد حدد الآمدى أتباع البحترى وأنصار مذهبه بأنهم " الكتاب والأعراب والشعراء المطبوعون وأهل البلاغة" (١) كما حدد أنصار أبى تمام بأنهم " أهل المعانى والشعراء أصحاب الصنعة ومن يميل إلى التدقيق وفلسفى الكلام " (٢) .

ولم يكن الحوار الذى أداره الآمدى فى مقدمة الموازنة بين صاحب البحترى وصاحب أبى تمام إلا صورة من صور النقاش والجدلى الذى كان يدور فى المجالس بين أتباع كل من التيارين ، وإن يكن الصولى قد قام برصد مايعد لأبى تمام من حسنات ومزايا فان ماروا الآمدى على لسان أبى تمام إنما كان إعادة منسقة منظمة للنظرات المبعثرة التى سبق للصولى تسجيلها فى " أخبار أبى تمام " ، فقد كان الآمدى يحس أن محاولة الصولى الانتصار لأبى تمام ظلت دون رد علمى ينقضها لذلك حرص على التصدى لها والتعقيب على كل رأى فيها بما يدحضه ويهون من شأنه فأنكر منذ البداية تلمذة البحترى على أبى تمام وأول اعترافاته بفضل أبى تمام بما يسقط الاحتجاج بها أو يضعفها على أقل تقدير (٣) ، ثم رفض القول بتفرد أبى تمام واختراعه للمذهب الذى اشتهر به قائلا : " ليس الأمر فى اختراعه لهذا المذهب على ماوصفتم ولا هو بأول فيه ولا سابق اليه " (٤) ثم تتبع أصول هذا المذهب

---

(١) الآمدى : الموازنة جـ ١ ص ٤ .
(٢) المصدر نفسه جـ ١ ص ٤ .
(٣) المصدر نفسه جـ ١ ص ٦ - ١٣ .
(٤) المصدر نفسه جـ ١ ص ١٣ .

فى القرآن الكريم والحديث الشريف والشعر العربى ودور مسلم بن الوليد فيه مشيرا إلى ما انتهى إليه ابن المعتز فى كتاب البديع من آراء حول القضية . وبعد ذلك حاول الدفاع عن مواقف النحاة والرواة من شعر أبى تمام وتأويلها بما يخرجها من دائرة التعصب ويعطيها الصبغة العلمية الموضوعية ، فإذا تم ذلك له عمد إلى علم أبى تمام وسعة معرفة فأحالها من مزية له إلى عيب من شأنه أن يضعف شعره ليقول " قد سقط فضل أبى تمام من هذا الوجه على البحترى وصار البحترى أولى بالفضل إذا كان معلوما شائعا أن شعر العلماء دون شعر الشعراء "(١) ، ثم علل كثرة غريب الألفاظ فى شعر أبى تمام بأنها تعمد منه ليدل فى شعره على علمه باللغة وبكلام العرب .

وهكذا يتتبع مايعد من حسنات أبى تمام ومزاياه فيحيله الى سيئات ومآخذ حتى يحمل مناصر أبى تمام على التسليم بأنه قد زل وأخطأ ، والتماس العذر له بأن الخطأ والزلل أمر يعرض لكل الشعراء القدماء منهم والمحدثين فاذا تم له ذلك قال : إن أخطاء الشعراء إنما تقع فى البيت الواحد والبيتين والثلاثة وربما سلم الشاعر المكثر من ذلك البتة ، وأبو تمام لاتكاد تخلو له قصيدة واحدة من عدة أبيات يكون فيها مخطئا أو محيلا أو عن الغرض عادلا أومستعيرا استعارة قبيحة أو مفسدا للمعنى الذى يقصده بطلب الطباق والجناس أو مبهما له بسوء العبارة والتعقيد حتى لا يفهم "

---

(١) الآمدى :المصدر السابق جـ ١ص ٢٥ .

ثم تساءل " كيف يكون ما أخذ على الشعراء من الوهم وقليل الغلط عذرا لمن لا تحصى مساويه ومواقع الخطأ فى شعره ؟ "(١) وهكذا لا ينتهوا احتجاج الخصمين إلا وقد آتى الآمدى على كل ماعد من حسنات أبى تمام ، غير أنه حرصا منه على الظهور بمظهر العدالة والإنصاف آثر أن يورد هذه الردود على لسان صاحب البحترى مؤكدا فى بداية الأمر أنه إنما يذكر ماسمعه من احتجاج كل فرقة من أصحاب هذين الشاعرين على الفرقة الأخرى إلا أننا لانلبث خلال الجدل أن نلمس أن صاحب البحترى ليس سوى الآمدى نفسه فاذا ما أوشك أن ينتهى اختلط حديث الآمدى بحديث صاحب البحترى وتساهل الآمدى فى الحذر فأماط شيئا من اللثام عن وجهه(٢) والآمدى ، وإن يكن قد تجنب أن يشير إلى الصولى من قريب أو بعيد فى الاحتجاج بين أصحاب البحترى وأبى تمام لينزه هذا الحوار عن الخصومات الشخصية ويظهره بأكبر قدر من الموضوعية ، فانه لا يلبث بعد ذلك أن يسخر منه مر السخرية معرضا به قائلا " وبعد . لم لا تصدق نفسك أيها المدعى وتعرفنا من أين طرأ عليك العلم بالشعر ؟ أمن أجل أن عندك خزانة كتب تشتمل على عدة من دواوين الشعر ؟ وأنك ربما قلبت ذلك وتصفحته أو حفظت القصيدة والخمسين منه . . "(٣) وربما صرح بشكه فى أمانة

---

(١) الآمدى : المصدر السابق جـ ١ ص ٥٢ .

(٢) المصدر نفسه جـ ١ ص ٤١٦ .

(٣) المصدر نفسه جـ ١ ص ٤١٦ .

الصولى فى رواية شعر أبى تمام وتدوينه له فيحرص على البحث عن النسخ العتيقة لديوانه " التى لم تقع فى يد الصولى وأضرابه "(١).

والخصومة بين الآمدى والصولى امتداد للخصومة بين الصولى وأبى موسى الحامض أستاذ الآمدى فقد كان كل منهما يشنع على الآخر ويطعن فيه ويحط من شأنه (٢) وربما أفضى هذا بنا الى التساؤل عن مدى عدالة الآمدى ونزاهته فى الموازنة بين الشاعرين ذلك أن الآمدى كان متهما بالتعصب على أبى تمام عند كثير من القدماء والمحدثين فقد تعقب الشريف المرتضى نقده لبعض أبيات أبى تمام بالرد عليه ووصف نقده لها بأنه " من قبح العصبية "(٣) ووصف ياقوت الحموى كتاب الموازنة بانه " كتاب حسن وإن كان قد عيب عليه فى مواضع منه ونسب إلى الميل مع البحترى فيما أورده والتعصب على أبى تمام فيما ذكره ، الناس بعد فيه على فريقين : فرقة قالت برأيه حسب رأيهم فى البحترى وغلبة حبهم لشعره وطائفة أسرفت فى

---

(١) الآمدى : المصدر السابق جـ ١ ص ٢١٦ .
(٢) يقول الدكتور محمد عبده عزام فى مقدمة تحقيقه لديوان أبى تمام : " وقد كان الآمدى تلميذا لابى موسى الحامض الذى كان يكره الصولى ويكثر من التشنيع عليه ، وربما كان لهذه التلمذة أثر فيما كان بين بين هذين الرجلين : الصولى والآمدى ، من عداوة ، حتى لكأنما اتخذا من أبى تمام ميدانا للجدال والمخاصمة " . الديوان بشرح التبريزى جـ ١ ص ٢٢ .
(٣) الشريف المرتضى : طيف الخيال ص ١٩ .

التقبيح لتعصبه ، فإنه جد واجتهد فى طمس محاسن أبى تمام وتزيين مرذول البحترى ، ولعمرى إن الأمر كذلك "(١) كما نقل عن أبى الفرج منصور بن بشر النصرانى قوله " كان الآمدى النحوى صاحب كتاب الموازنة يدعى هذه المبالغات على أبى تمام ويجعلها استطرادا لعيبه إذا ضاق عليه المجال فى ذمه "(٢) وإلى هذا ذهب ابن الاثير فى المثل ، وكان ابن المستوفى يذهب إلى أن الآمدى لتعصبه على أبى تمام كان يصنع فى شعره أبياتا مفسودة ليردها عليه (٣) . وقد ذهب كثير من المحدثين إلى القول بتعصب الآمدى على أبى تمام. (٤)

وقد تظاهر الآمدى منذ بداية الموازنة بتحرى الإنصاف والابتعاد عن الهوى قائلا " وقد رسمت من ذلك ما أرجو أن يكون الله عز وجل قد وهب فيه السلامة وأحسن فيه اعتماد الحق وتحرى الصدق وتجنب الهوى بمنه ورحمته "(٥) وقال عندما شرع فى الموازنة بين الشاعرين " وبالله أستعين

---

(١) ياقوت الحموى : معجم الادباء جـ ٨ ص ٨٨ .
(٢) المصدر نفسه جـ ٨ ص ٨٤ .
(٣) الديوان بشرح التبريزى جـ ١ ص ٣٤٦ الحاشية .
(٤) ذهب الاستاذ احمد أمين فى تقديمه لكتاب اخبار أبى تمام للصولى ص أ أ هـ الى أن الامدى يتعصب للبحترى من وراء حجاب ، وقال عنه فى كتابه النقد الأدبى ص ٤٤٦ " أما الآمدى فمفضل للبحترى متحجب يفضله فى خفاء ورأى الدكتور محمد عبده عزام فى تقديمه لديوان أبى تمام ١ / ٢١ أن كتاب الموازنة يشهد بتعصب الآمدى على أبى تمام وذلك هو رأى جرجى زيدان فى تاريخ آداب العربية ٢ / ١٦١ والشيخ محى الدين عبد الحميد فى تحقيقه للموازنة ص ٣ .
(٥) الآمدى : الموازنة جـ ١ ص ٣ .

على مجاهدة النفس ومخالفة الهوى وترك التحامل "(١) وإذا كان قد حرص على الاعتراف بتقدّم أبى تمام فى مواضع مختلفة ودفع عنه بعض التهم التى وجهت إليه والتمس لبعض أبياته وجوها يستقيم بها المعنى عنده فإنه بحكم صناعته وهو " النحوى الكاتب " (٢) كان مخلصا لجملة من المعايير التى جعل من كتابه الموازنة ميدانا يطبقها فيه ويختبر مدى نجاح الشاعرين فى الخضوع لها فأفضت به الى الاجحاف فى حق أبى تمام والنيل منه (٣) عندما وجد فيه نشوزا عليها وخروجا عنها حتى كأنما كان يتعمد ذلك تعمدا بينما وجد فى البحترى شاعرا لا يكاد يخرج على عمود الشعر، وقد اعترف بأنه حرص واجتهد فى أن يظفر للبحترى بشىء من المساوىء يكون بازاء ما أخرجه من مساوىء ابى تمام فلم يجد فى شعره - لشدة تحرزه وتهذيب ألفاظه - إلا أبياتا يسيرة (٤) ، ومشكلة شعر ابى تمام أنه " ليس على طريقة العرب ولا مذاهبهم "(٥) ولذلك فهو يشكل عند الآمدى والنحاة عموما تمردا على اللغة

---

(١) الآمدى : الموازنة جـ ١ ص ٤٢٩ .
(٢) ياقوت الحموى : معجم الادباء جـ ٨ ص ٧٥ .
(٣) ذلك ماذهب اليه الاستاذ محمد على ابوحمده حينما قال : ان الغبن الذى لحق ابا تمام انما جاء نتيجة قصور مبدأ الامدى النقدى واحتكامه الى قوانين عمود الشعر . (محمد على ابوحمده : النقد الادبى حول ابى تمام والبحترى ص ٩٢) . اما الدكتور مندور فقد انكر تهمة التعصب وقال بأنها تهمة اتهمه بها النقاد اللاحقون عندما فسد الذوق وغلبت الصنعة والتكلف على الادب العربى (د . محمد مندور : النقد المنهجى عند العرب ص ١٠٢) .
(٤) الامدى : المرجع السابق جـ ١ ص ٣١٢ .
(٥) المصدر نفسه جـ ١ ص ٥٢٣ .

ووظيفتها سواء فى الاستعمال الحقيقى أو فى الاستعمال المجازى، فالآمدى يصف أبا تمام بأنه " قد أغراه الله بوضع الألفاظ فى غير مواضعها من أجل الطباق والتجنيس اللذين بهما فسد شعره وشعر كل من اقتدى به "(١).

وأمام هذا العيب تهون العيوب الأخرى فى نظر الآمدى بل إنها لاتعد عيوبا أصلا فهو يشير إلى بعض مالحن فيه أبوتمام ثم يعقب عليه قائلا : " ونحو هذا ماليست بنا حاجة إلى ذكره لانا لم نتتبعه ولا عنيناه به لما وصفناه به فى باب اللحن وكثرته فى أشعار المتأخرين " ويحدد موطن العيب بأنه يكمن فى " أخطائه فى معانيه وإحالاته وبعد استعاراته "(٢). ومع انه أفرد للسرقات بابا واسعا تناول فيه مايزيد على المائة بيت عدها ماسرقه أبو تمام وأتبعها بدراسة لما ألفه ابن أبى طاهر فى سرقات أبى تمام فقد أنهى حديثه عن السرقات قائلا " لم أر المتحرفين عن هذا الرجل - يعنى أبا تمام - يجعلون السرقات من كبير عيوبه لأنه باب مايعرى منه أحد من الشعراء إلا القليل " ويؤكد بعد هذا أنّ مايعاب عليه " كثرة أخطائه وإخلاله وإحالاته وأغاليطه فى المعانى والألفاظ "(٣).

والآمدى يستسلم لمذهب النحاة البصريين فى إهمال الشاذ والنادر الذى يخرج اللفظ عما ظن أنه وضع له ويخرج التركيب عما سلم أنه إنما ينظم

---

(١) الآمدى : جـ ١ ص ٢٢٩ .
(٢) المصدر نفسه جـ ١ ص ٣٢ .
(٣) المصدر نفسه جـ ١ ص ٣٨ .

على منواله ، وعد كل ما خالف القاعدة من باب الخطأ والسهو الذى لا يقاس عليه ولا يرخص فى مثله فيقول مثلا عن "القلب" "المتأخر لا يرخص له فى القلب لأن القلب إنما جاء فى كلام العرب على السهو والمتأخر إنما يحتذى على أمثلتهم ويقتدى بهم وليس ينبغى له أن يتبعهم فيما سهو فيه "(١) وربما حمل بعض ما يشذ عن القاعدة محمل الضرورة ثم قال : " وإذا اعتمدت العرب الشىء ضرورة لم يكن ذلك لمتأخر "(٢) ولذلك يرى أنه ليس كل ما ورد عن العرب مقبولا وجديرا بالإعجاب " فما ينبغى للمتأخر أن يحتذى إلا الجيد المختار لسعة مجاله وكثرة أمثلته "(٣) . وهذا الجيد المختار إنما هو ما اطرد مع القاعدة وكثر فى كلامهم حتى جرى عليه العرف ولذلك لم يرخص لابى تمام فيما جاء به احتذاء لبعض ما ورد عن العرب وقال : " وقد يجوز أن يكون احتذاه على مثال ، والردىء لا يعتبر "(٤) وتتجلى نظرته القائمة على ثبات اللغة فى قوله : " وإنما ينبغى أن ينتهى فى اللغة حيث انتهوا ولا يتعدى إلى غيره فإن اللغة لا يقاس عليها "(٥) .

وبهذا تصبح نظرة الآمدى إلى اللغة أضيق من أن تستوعب ما يحسه أبوتمام فيها من فاعلية ونشاط ولتوضيح هذه المسألة نقف عند أحد مواقف الآمدى الشهيرة من أبيات أبى تمام وهو قوله : (٦)

---

(١) الآمدى : المصدر السابق جـ ١ ص ٢١٧ .
(٢) المصدر نفسه جـ ١ ص ٥٥٣ .
(٣) المصدر نفسه جـ ١ ص ٤٤١ .
(٤) المصدر نفسه جـ ١ ص ٥٠٩ .
(٥) المصدر نفسه جـ ١ ص ٢٢٧ .
(٦) الديوان بشرح التبريزى جـ ٣ ص ١١٥ وهو من قصيدة فى مدح محمد بن عبد الملك الزيات مطلعها :

متى أنت عن ذهليّة الحىّ ذاهلُ ... وقلبُك منها مدةَ الدهرِ آهلُ

من الهيف لو أنّ الخلاخل صورتْ　　لها وُشُحاً جالَتْ عليها الخلاخِلُ

يقول الامدى : " هذا الذى وصفه ابوتمام ضد مانطقت به العرب وهو من أقبح ماوصف به النساء لأن من شأن الخلاخل والبرين أن توصف بأنها تعض فى الأعضاد والسواعد وتضيق فى الأسوق فإذا جعل خلاخلها وشحا تجول عليها فقد أخطأ الوصف لأنه لا يجوز أن يكون الخلخال الذى من شأنه أن يعض بالساق وشاحا جائلا على جسدها لأن الوشاح هو ماتتقلده المرأة متشحة به وإذا كانت هذه صورة الوشاح فغير جائز وصفه بالقصر والضيق بل الواجب أن يوصف بالسعة والطول ليدل على تمام المرأة وطولها ويكون ذلك لائقا بتشبيه النساء فى البيت الثانى بقنا الخط وإنما يوصف الوشاح بالقلق والحركة ليستدل بذلك على دقة الخصر ... وهذه إذا كانت كذلك فقد مسخت إلى غاية القماءة والصغر وصارت فى هيئة الجعل ، ولو قال " لو أن الخلاخل صيرت لها حقبا " لصح المعنى .. ومن عادة العرب أنها لاتكاد تذكر الهيف ودقة الخصر إلا ذكرت معه من الأعضاء مايستحب فيه الامتلاء والرى والغلظ "(١) . والآمدى فى نقده هذا أسير لفكرة الوضع فالهيف ليس سوى وصف للنساء بالنحول ، والخلاخل لاتتجاوز أداة الزينة المعروفة ، والوشاح ماتتقلده المرأة متشحة به ، ومن شأن الخلاخل أن تعض بالساق والواجب فى الوشاح أن يوصف بالسعة والطول والقلق والحركة ليستدل بذلك على دقة الخصر ، والبيت بكامله لايعنى لديه

---

(١) الآمدى : الموازنة جـ ١ ص ١٤٧ - ١٤٩ .

أكثر من وصف امرأة من النساء بالنحافة والدقة ، وانطلاقا من هذا التصور فقد أخطأ أبوتمام فى نظر الآمدى لأنه مسخ هذه المرأة "إلى غاية القماءة والصغر وصارت فى هيئة الجعل " وجعلنا نحس بشىء من التناقض بين وصفه هذا وتشبيهه إياها بقنا الخط فى البيت التالى ، وحينما حاول الآمدى أن يتلمس لأبى تمام مخرجا قال " لو قال : " لو أن لخلاخل صيرت لهـا حقبا " لصح المعنى " ولو قال ذلك لكان أحسن ما يقال فيه أنه بالغ فى الوصف وربما ضم ذلك إلى ما عد عليه من إحالات وخروج عن العادات لأن المعيار الذى تقاس به جودة المعنى هو قربه من الحقيقة وفى ذلك يقول الآمدى بعد مناقشته للبيت السالف " وكل ما دنا من المعانى من الحقائق كان ألوط بالنفس وأحلى فى السمع وأولى بالاستجادة "(١) وليست الحقائق فى نظره سوى ما يجرى فى عالم الواقع وما يدخل فى عالم الحس والمشاهدة .

وهذا الوجه من وجوه النظر جاء من تصور أن الألفاظ إنما وضعت لأشياء محددة فى عالم الحس ودورها يكمن فى تصوير هذه الاشياء واستحضارها فى الذهن .

وقد احتكم الامدى الى الواقع فى دراسته لاستعارات أبى تمام فاستنكر أن جعل للدهر إخدعا ويدا تقطع من الزند وكأنه يصرع وجعله يشرق بالكرام وعلق عليها قائلا " هذه استعارات فى غاية القباحة والهجانة والغثاثة والبعد عن الصواب " ووضح حدود الاستعارة قائلا " وإنما استعارت

---

(١) الامدى : المصدر السابق ص١٥٧ .

العرب المعنى لما ليس هو له إذا كان يقاربها أو يناسبه أو يشبهه فى بعض أحواله أو كان سببا من أسبابه فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشئ الذى استعيرت له وملائمة لمعناه "(١) والذى دفعه إلى إنكار هذه الاستعارات أنه لم يجد لها ما يقابلها فى عالم الحس والواقع ولذا أشار بإحدى استعارات امرئ القيس فوصفها قائلا " وهذه أقرب الاستعارات من الحقيقة لشدة ملاءمة معناها لما استعيرت له "(٢) والحقيقة هنا لا تتجاوز عالم الحس والمشاهدة وما يؤلف وقوعه أو يتصور حدوثه وتصبح العلاقة بين طرفى الاستعارة علاقة عقلية منطقية تقوم على التناسب أو السببية حتى أفضى بهم هذا إلى ما يشبه القول بوضع المجاز فأصبحت له صور معروفة وألفاظ مألوفة معتادة لا يتجاوز فى النطق بها إلى سواها كما يقول الآمدى "(٣). وظلت الفائدة غرضا مهما يلتجئون إليه فى تعليل قبول الكلام أو رفضه " لأن الكلام إنما هو مبنى على الفائدة فى حقيقته ومجازه وإذا لم تتعلق اللفظة المستعارة بفائدة فى النطق فلا وجه لاستعارتها "(٤) . وفائدة الاستعارة لا تخرج لديهم عن كونها مجرد تزيين للمعنى أو تقريب له أو مبالغة فى وصف الشئ ولذلك " لا تستعمل إلا فيما يليق بالمعانى ، ولا تكون المعانى به متضادة متنافية ولهذا حدود إذا خرجت عنها صارت إلى الخطأ والفساد "(٥) وهذا

---

(١) الآمدى : المصدر السابق جـ ١ ص ٢٦٦ .
(٢) المصدر نفسه جـ ١ ص ٢٦٦ .
(٣) المصدر نفسه جـ ١ ص ٢٩٧ .
(٤) المصدر نفسه جـ ١ ص ٢٠١ .
(٥) المصدر نفسه جـ ١ ص ٢٥٥ .

الخطأ والفساد هو ما عبر عنه الآمدى فى مواضع أخرى بأنه " المحال " الذى دفعه الى أن يصرخ حينما قرأ قول أبى تمام :(١)

جارى اليه البينُ وَصْلَ خَرِيدةٍ ماشَتْ إليهِ المطلَ مشيَ الأكبَدِ

قائلا : " يا معشر الشعراء والبلغاء ويا أهل العربية خبرونا كيف يجارى البين وصلها ؟ وكيف تماشى هى مطلها ؟ ألا تسمعون ؟ ألا تضحكون ؟(٢)

وظل الانفصال بين المعنى واللفظ قائما فى ذهن الآمدى فنزل الجناس والطباق وما إليه منزلة الزينة التى يحلى بها الكلام فلا يستساغ فيها إلا ما يستساغ فى الزينة فلا تكون مجتلبة متكلفة وأن تأتى متفرقة من غير تعب ولا كد فكر ولذا عاب على أبى تمام اكثاره منها " واغراقه فى طلب الطباق والتجنيس والاستعارات واسرافه فى التماس هذه الابواب وتوشيح شعره بها حتى صار كثير مما أتى به من المعانى لا يعرف ولا يعلم غرضه فيه إلا بعد الكد والفكر وطول التأمل ومنها مالا يعرف معناه إلا بالظن والحدس ولو كان أخذ عفو هذه الاشياء ولم يوغل فيها ولم يجاذب الألفاظ والمعانى مجاذبة ويقتسرها مكارهة وتناول مايسمح به خاطره وهو بجمامه غير متعب ولا مكدود.. لظننته كان يتقدم عند أهل العلم بالشعر أكثر الشعراء المتأخرين "(٣) وطالبه فى موضع آخر أن يقتصر على الألفاظ المتجانسة المستعذبة اللائقة بالمعنى لكى يأتى كلامه على قدر الغرض ويتخلص من الهجنة والعيب "(٤)، وهذا

---

(١) الديوان بشرح التبريزى : جـ ٢ ص٤٤ وهو من قصيدة فى مدح المأمون مطلعها :

كَشِفَ الغطاءُ فأوقدى أو أخمدى لم تكمدى فظننتِ أن لم يكمدِ

(٢) الآمدى : الموازنة جـ ١ ص ٢٨٠.

(٣) المصدر نفسه جـ ١ ص ١٤٠.

(٤) المصدر نفسه جـ ١ ص ٢٨٥.

المعنى الذى يتحدث عنه الآمدى معنى نثرى لا يخرج عن نظيره فى مطلق الكلام يستخلصونه. من تركيب الشعر وينزلونه من منزلة الجوهر.

وانتماء الآمدى الى فئة الكتاب جعله يلهج بما كانوا يشيعونه من معايير فى نقد الشعر كالوضوح والسلاسة ومناسبة المقام وملاءمة الغرض وحسن الابتداء والتخلص ووضع الكلام فى مواضعه وقرب المأتى وانكشاف الغرض والبعد عن غريب اللفظ وبعيد الصورة وغامض المعنى ولذلك كان على رأس الفئة التى تناصر البحترى وتنكر على أبى تمام مذهبه " جماعة الكتاب وأهل البلاغة "(١) وقد كان الآمدى أحد هؤلاء الكتاب وواحدا من أهل البلاغة ونحويا بصريا درس النحو ودرسه (٢) وانتماءاته هذه أملت عليه معاييرها الخاصة سواء فى نظرته إلى اللغة عموما وإلى لغة الشعر خاصة وقد اتخذ من الموازنة ميدانا رحبا يطبق فيه هذه المعايير فأفضت به إلى أن أبا تمام كان شديد التكلف صاحب صنعة ويستكره الألفاظ والمعانى وشعره لا يشبه الاوائل ولا على طريقتهم خلافا للبحترى الذى كان أعرابى الشعر مطبوعا وعلى مذهب الأوائل وما فارق عمود الشعر يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ ووحشى الكلام. (٣)

---

(١) الآمدى : المصدر السابق جـ ١ ص ٤.
(٢) ياقوت الحموى : معجم الادباء جـ ٨ ص ٧٧.
(٣) الامدى : المصدر السابق جـ ١ ص ٤

الفصل الثالث

أبو تمام فى دراسات المحدثين

١ ـ استمرار معايير الفكر النقدى والبلاغى القديم ..

٢ ـ معيارية الحتمية العلمية ..

٣ ـ الدراسات النقدية الحديثة ..

ـ•ـ

شغل كثير من الباحثين بقضية نسب أبى تمام وديانة أسرته وسنة مولده ووفاته فاستأثرت هذه القضايا الخلافية بشىء غير قليل من جهدهم كما ذهب بعض الدارسين يستقصى تفاصيل حياته وأخباره متتبعا رحلاته بين ممدوحيه فى الشام ومصر والعراق وخراسان محاولا تقديم الحلول لإشكالات تتعلق بترتيب هذه الرحلات وعلاقاته مع ممدوحيه وأسباب سخطهم عليه ورضاهم عنه ، وتعلق بعضهم بأطراف من نظرية تين فاستحال البحث فى شعر أبى تمام إلى بحث فى المجتمع العباسى وأحواله السياسية والاجتماعية والفكرية وبحث فى قبيلة أبى تمام لتحديد موطنها وعلاقاتها بجاراتها من الفرس والروم والقبائل العربية ومنزلتها وعاداتها وأشهر المشاهير فيها حتى غدا البحث فى شعر أبى تمام بحثا فى التاريخ والاجتماع وعلم الأنساب .

وثمرة هذا كله أن شغل الدارسون بهذه المسائل الجانبية عن الوقوف على لغة ابى تمام الشعرية وإعطاء هذا الجزء من تراثنا قيمة حضارية تكشف عما يحتضنه من تجربة إنسانية لا يحدها زمان ولا مكان ، وقد تطرق الأستاذ عبد العزيز سيد الأهل لهذه القضية حينما قال (وقد لاحظت أن أكثر مايؤلف عن أبى تمام فى العصور المتأخرة يلتفت إلى دراسة حياته ويلتقط أخباره ويعزف عن ديوانه وكثير من شعره) (١) ، وانتقد الدكتور الربداوى المؤلفين الذين يعمدون عند تصديهم لدراسة شاعر وتأليف كتاب عنه إلى

---

(١) عبد العزيز سيد الاهل : عبقرية أبى تمام ص ٧٣ .

أن يقدموا بين يدى دراستهم نبذا عن حياة الشاعر وطرفا من أخباره على أن تكون توطئة لدراسة فنه وعلاقته بعصره وبيئته فيسرفون فى هذه المقدمة إسرافا يلهيهم عن صلب الموضوع ويستنزف جهدهم قبل الوصول إليه ، ثم ذكر أن هذا الصنيع ينطبق على الدراسات التى ألفت حول أبى تمام أكثر من انطباقه على أى دراسات حول سواه من الشعراء . (١)

- ١ -

وإذا صرفنا النظر عن هذه الجوانب وحاولنا أن نتلمس مواقف النقاد من شعر ابى تمام وجدنا أن أكثرها لا يكاد يخرج عن أحكام القدماء ، ذلك أنهم خضعوا لنفس المؤثرات والمقولات التى قصرت بالقدماء عن استيعاب اللغة الشعرية عنده فظلت بحوثهم محصورة فى دائرة ضيقة تهيمن عليها نفس المعايير البلاغية والنقدية التى هيمنت على دراسات القدماء للشعر فالألفاظ - على سبيل المثال - لا يمكن أن تتصور إلا على أنها كسوة للمعانى والبديع لا يزيد عن كونه صنعة لفظية لتحسين الشعر وتزيينه فلا يحسن فيها إلا ما يستحسن فى الزينة من الاقتصاد وعدم الاسراف والتكلف ، وظل الخيال أمرا تاليا للمعنى العقلى فلا يتعدى دور الصورة فى الشعر توضيح المعنى

د . محمود الربداوى : الفن والصنعة فى مذهب أبى تمام ج

العقلى وجعله ماثلا للعيان .

كان الدكتور طه حسين يرى أن أبا تمام كان شديد الحرص على البديع والمحسنات اللفظية والمعنوية ، وكان شديد الحرص على جمال الصنعة الفنية فى الشعر ، يتتبع الاستعارة ويسرف فى تتبعها ويجد ما استطاع فى طلب الجناس والمطابقة وما إلى هذه الأنواع من المحسنات البديعية [1] .

أما الاستاذ عباس محمود العقاد فقد رفض أن يعتبر أبا تمام شاعرا إنسانيا ممتازا لان المقياس الإنسانى الصحيح للشاعرية الممتازة لديه هو أن يكون للشاعر عالم ، وليس أبو تمام بصاحب عالم ولكنه صاحب إجادات يجيد فى هذا المعنى أو ذاك دون أن يعرض لك العالم فى حالة من حالاته [2] ، والذى حدا بالعقاد إلى مثل هذا الحكم هو تصوره أن البديع لا يزيد عن أن يكون حلية للشعر ليست بذات قيمة فى حد ذاتها ، وقد كان يرى أن النقاد الثقات قد عابوا الاكثار من المحسنات البديعية الصناعية وعدوها بدعة مستحدثة على اللغة العربية واستحبوا فيها أن تكون فى الكلام كالخيلان فى الوجنات او كالحلية فى الثياب وان تجىء عفوا بلا كلفة مصنوعة أو تقصد قصدا ولكن لتوضيح المعنى وتجميله وليس للعرض على الأنظار والمباهاة بالاحتيال والاقتدار [3] ، وفى موضع آخر ذهب يؤيد ماكان يراه بعضهم من أن الذهن الذى يملك معناه يملك عبارته بغير حاجة كثيرة إلى المجاز وأن الاستعارة

---

(١) د . طه حسين : من حديث الشعر والنثر ١٣٣ .
(٢) عباس محمود العقاد : يسألونك : ص ٥٧ - ٦٢ .
(٣) عباس محمود العقاد : مراجعات فى الآداب والفنون ص ٨٧ .

إنما تكون للتوضيح والتمكين (١) ، وبهذا لا تخرج حتى الاستعارة عن مفهوم الصنعة والتحسين وتظل أمرا ثانويا لا يدل إلا على تقصير الفكر عن أن يطلك معناه .

ومع أن الدكتور محمد مندور كان يؤمن أن الاستعارة أمر أصيل فى الشعر (٢) ، إلا أنه كان يخضعها للمقولات العقلية مطالبا بما طالب به النقاد الأوائل ألا يكون هناك تنافر بين الشىء المستعار والشىء المستعار له ولذا رفض أن يتقبل استعارة أبى تمام " ماء الملام " لأنه لا يمكن فى رأيه أن يعبر عن الشىء المر بالماء العذب ولذلك وسم أبا تمام بالاسراف وصفاقة الذوق والصنعة الباطلة (٣) ، مع أن الدكتور مندور كان يدرك أن أصالة الشاعر تتجلى فى تلك العلاقات التى يقيمها بين الاشياء وأنه كلما ازدادت تلك العلاقات دقتها وجدتها وقوة ايحائها ازداد الشعر جودة (٤) ، أما التجنيس فلم يكن عند الدكتور مندور سوى عبث لفظى يعتمد على الاشتقاق ولا يستند إلى غير التداعى الشكلى ، أو لعب بالمعانى ومهارة فى استخدام مفردات اللغة المتحدة فى اللفظ المختلفة فى المعنى والطباق مجرد مقابلات بين المعانى ورد اعجاز الكلام على ما تقدمها هو الآخر حلية لفظية وابانة فى طرق الاداء (٥) . ولذلك ذهب إلى أن نزعة أبى تمام فى التجديد

---

(١) عباس محمود العقاد : ساعات بين الكتب ص ٢٧٣ .
(٢) د . محمد مندور : النقد المنهجى عند العرب ص ٥١ .
(٣) المرجع نفسه ص ٩٨ .
(٤) المرجع نفسه ص ٥٠ .
(٥) المرجع نفسه ص ٥١ .

فى الصياغة قد جرته إلى التكلف والإحالة والإسراف والإغراب فى المعانى المألوفة . (١) . وقد كان يرى أن فيصل التكلف هو أن يفكر صاحبه مرتين : مرة للفكرة ، ومرة لتحويرها حتى تسكن للبديع ، وفى هذه الحالة يغلب أن تكون مادة الشعر نفسه متكلفة كاذبة بل وطبع الشاعر فاسدا إذ نحس بزيف الإحساس وعدم أصالة الخاطر وقسر الصورة فيأتى الشعر أجوف متنافر النغمات يقف عند الأذن وقد نفضه الإحساس ورده الذوق كالبهرج المرذول ، ثم ذهب الدكتور مندور إلى إن هذه الصنعة المتكلفة كثيرا ما نجدها عند أبى تمام . (٢)

أما الاستاذ أنيس المقدسى فقد عد ظاهرة التأنق البديعى من أهم سمات أبى تمام وتتجلى فى الاستعارة والطباق والجناس ، ويكشف لنا وصفه ظاهرة البديع بالتأنق أنه لا يزال يتصورها على أنها لا تخرج عن باب الزينة والحلية للمعنى ولذلك قال " إن اهتمام أبى تمام بها قد قاده إلى الاسراف والخروج عن جادة المعقول " وبعد أن تحدث عن مآخذ النقاد على شعر أبى تمام قال : " والذى يطالع ديوانه تحريا لهذه التهم يتضح له أن أكثر ما ذكروه حق وأن أبا تمام كثيرا ما ياتى بالاستعارة او الكناية دون أن يراعى التناسب بين الحقيقة والمجاز " (٣) وضرب لذلك عدة أمثلة

---

(١) د . محمد مندور : المرجع السابق ص ٨٠

(٢) المرجع نفسه ص ٤١ .

(٣) أنيس المقدسى : أمراء الشعر العباسى ص ٢٩٧ .

وصفها بالفساد وشدة التعسف والاسراف فى الصناعة ، وحينما تحدث عن إحسان أبى تمام و " تفننه المعنوى " قال : " إن من يراجع ديوانه بروية ويصبر على تحليل معانيه يجد من بدائعه الشعرية مالطف من وصف أو مجاز أو حكمة أو لبس لباسا قشيبا من البلاغة ".(١)

ولا يخرج تصور الاستاذ محمد البهبيتى للاستعارة والتشبيه والمجاز عموما عن تصور من سبقه من القدماء والمحدثين فهى عنده وسائل للأداء المنمق التى أدى غلو أبى تمام فى طلبها إلى وقوعه فى كثير من الاضطراب حينما جعل صوره مكونة من أجزاء مختلفة لا تناسق بينها حتى تكاد تذهب مثلا فى شناعتها "(٢) ويتفتت العمل الشعرى عند البهبيتى عندما يتحول الى خطوات متتالية ينفصل فيها الاحساس عن الفكر والمعنى عن اللفظ فهو يتصور أن أبا تمام يرى الاشياء والأحداث بأرق الحواس وأعرقها فى الشاعرية فإذا فرغ عنده عمل الحاسة بدأ عمل العقل فيأخذ فى تحليل المشاعر والضرب فى انحائها حتى إذا وجد المعانى التى يبتغيها فنظمها ورتبها انقلب إلى إبرازها فى ألفاظ يرصها فى تؤده وينمقها فى اطمئنان فيلائم بين اجراسها وألوانها ويقابل بين الفكرتين ويراعى اللفظ وقسيمه (٣) .

---

(١) أنيس المقدسى : المرجع السابق ص ٢٠١

(٢) نجيب البهبيتى : أبو تمام الطائى حياته وحياة شعره ص ٢٣٠ ، ٢٣١

(٣) المرجع نفسه ص ٢١٥ .

أما الدكتور عمر فروخ فقد ذكر أن أبا تمام هو أول من أوجد طريقة الشاميين وكان أول حلى الشعر العربي بالصناعة اللفظية المقصودة [١] . وكان يتكلف التجنيس والمطابقة ويصوغ فيها المعاني البعيدة فتغلق على أفهام العامة أو تكاد وتنفر أحيانا من الذوق [٢] ، وعندما تحدث عن الوصف عند أبي تمام قال انه يثقل وصفه بقيود صناعية فيفقد صدقه وجاذبيته وربما يتخيل أحيانا فتاتي صوره دون حقيقة ليس فيها سوى ما أبدعه من الترقيش بالجناس والطباق وبعيد التشبيه وقريب الاستعارة . [٣]

وحينما تحدث الاستاذ عبد العزيز سيد الاهل عن دلائل عبقرية أبي تمام ذكر ان من أهمها أنه (ألبس المعاني القديمة أو المبتكرة أثوابا من الألفاظ لم تكن لها من قبل) [٤] وعندما تطرق للحديث عن اختلاف النقاد القدماء حول عدد معاني ابي تمام قال : (إنما يرجع ذلك إلى أسلوب ابي تمام في أداء المعنى فقد يكون المعنى موجودا من قبل وهو مهمل ولكنه يصير جديدا في ألفاظ ابي تمام) [٥] ، ولا تخرج صور الشعر في مفهومه عن أن تكون ايهاما وتخييلا لا حقيقة له فعندما تطرق لبيت

---

(١) د . عمر فروخ : ابوتمام شاعر الخليفة المعتصم ص ٤٠ .
(٢) المرجع نفسه ص ٥٢ .
(٣) المرجع نفسه ص ٩١ .
(٤) عبد العزيز سيد الأهل : عبقرية ابي تمام ص ١٠٦ .
(٥) المرجع نفسه ص ١٥٠ .

أبى تمام (١) :

مطرٌ يذوبَ الصحوُ فيه وبعدَهُ صحوٌ يكادُ من الغضارة يُمطِرُ

قال : (والمعروف أن السحب إذا أسرفت فى التكاثف وجرت عليها عوامل الامطار أمطرت فوجب أن النضارة متى أسرفت فى الصفاء أن تمطـــر وهو باطل لأنه ايهام وتخيل والعلة فى الاختلاف ظاهره) (٢) . وتحدث عن ظاهرة الاستدلال فى شعر أبى تمام فقال (وأبو تمام يراوح فى علله بين الأدلة الخطابية والتاريخية والمنطقية فيأتى بها تارة تؤيد كلامه إذ يقرها بالعقل وتارة يوهم بها ليؤيد الكلام ويثبت صدق القول) (٣) .

أما الدكتور شوقى ضيف فقد آمن أن ظاهرة البديع التى تجلت فى شعر ابى تمام وقبله فى شعر مسلم بن الوليد وبشار بن برد ليست سوى ضرب من ضروب الزينة والتنميق ولذلك جمع بينها وبين فنون الزخرفة الأخرى التى شاعت فى العصر العباسى سواء فى الملبس او المأكل أو المشرب او المسكن وبهذا لا تخرج عن كونها ثمرة من ثمرات حياة الترف التى عاشها المجتمع العباسى عامة وشعراؤه خاصة (٤) ، وحينما رفض الدكتور شوقى ضيف مصطلح البديع لانه ينطوى على فكرة الجدة والابداع ولا يعطى معنى الزخرف

---

(١) الديوان بشرح التبريزى جـ ٢ ص ١٩٢ وهومن قصيدة فى مدح المعتصم مطلعها :

رقّت حواشى الدهرِ فهى تمرمرُ وغدا الثرى فى حُليه يتكسّرُ

(٢) عبد العزيز سيد الاهل : عبقرية ابى تمام ص ١٣٦ .

(٣) المرجع نفسه ص ١٤٦ .

(٤) د . شوقى ضيف : الفن ومذاهبه فى الشعر العربى ص ١٧٤ .

والزينة وآثر كلمة " التصنيع " لأنها تدل بمعناها على التأنق والتنميق (١) ، ومن هذا المنطلق تحدث عن الخصائص الزخرفية فى شعر أبى تمام تلك الزخارف التى تتضح فى روعة تصاويره وكثرة بديعه ، ويصف عمل أبى تمام بأنه يغمس البيت فى لون كالجناس ثم يعود فيغمسه فى لون آخر كالتصوير ثم يعود مرة أخرى فيغمسه فى الطباق أو المشاكلة ولا يكتفى بذلك بل نراه يعود فيغمسه فى لون قاتم بل لون زاه من الفلسفة والثقافة فإذا البيت يختال فى ألوان وأصباغ ثرية منوعة اختيال الطاووس فى ألوانه واصباغه ولذلك وصف أبا تمام بأنه شاعر الرسم والزخرف والتنميق فقصائده حلى ووشى وأناقة خالصة (٢) .

ومع أن الدكتور محمود الربداوى قد أكد فى مقدمة كتابه " الفن والصنعة فى مذهب أبى تمام " أنه قد بدأ من حيث وقف الاخرون من المؤلفين عن أبى تمام وأن كتابه يختلف عن ذلك السيل المفعم من الكتب التى ألفت حول أبى تمام (٣) إلا أنه لم يستطع أن يخرج - فى الحقيقة - عن مسلمات النقد والبلاغة فظل يدور فى فلكها متحدثا عن الطبع والصنعة فاصلا بين الألفاظ والمعانى آخذا البديع مآخذ الزخرف والزينة (٤) ، وعندما تحدث عن الاستعارة أكد أن ابا تمام قد أشرف فيها كان يقتصد فيه القدماء

---

(١) د . شوقى ضيف : المرجع السابق ص ١٧٦ .
(٢) المرجع نفسه ص ٢٥٦ ، ٢٥٧ .
(٣) د . محمود الربداوى : الفن والصنعة فى مذهب ابى تمام د . هـ .
(٤) المرجع نفسه ص ٢٣ .

الاستعارة وأضاف إلى إسرافه ترخصه فى الإغراق فى الاستعارة والتعمق فيهما (١) ، أما الجناس فهو ضرب من التأنق والزخرفة وينقسم إلى طبيعى ومصطنع ، والمصطنع هو الذى يأتى وليد التفكير فى أثناء العمل الشعرى والشاعر فى هذه الحالة موزع الطاقة الشعرية بين احكام المعنى الذى يريد التعبير عنه من جهة وزخرفة الأداة التى يتخذها وسيلة للتعبير عن هذا المعنى من جهة أخرى وتوزع هذه الطاقات يكون فى الغالب افتئاتا على حساب المعنى ، وقد كان الدكتور الربداوى يرى أن تجنيس أبى تمام من هذا الضرب المصطنع . ومع أنه ذكر أن ابا تمام كان قادرا على الامساك بزمام الفكرة والتعبير عنها برفق إلى جانب المقدرة على اخراجها اخراجا مزخرفا (٢) ، إلا أنه عاد يقول إن جناس أبى تمام على نوعين نوع حسن وهو قليل قرظه النقاد وأثنوا على صانعه ، ونوع سىء وهو كثير جعل النقاد يثلبونه لما استقبح منه لدرجة انهم كادوا يكفرون بالقليل الذى حسن منه (٣) . وتحدث عن الطباق عند أبى تمام فذكر انه قد أسرف فيه اسرافا لم يسرفه شاعر قبله ولم يكن موفقا فيه كله ، فكانت بعض المطابقات مقتسرة اقتسارا فوقعت قلقة فى مكانها شائنة وجه الصورة الشعرية .

---

(١) د . محمود الربداوى : المرجع السابق ص ٣٣ .
(٢) المرجع نفسه ص ٤٩ .
(٣) المرجع نفسه ص ٥٠ .
(٤) المرجع نفسه ص ٥٥ .

وسلم الاستاذ الحسينى بأن البديع حلية ينبغى أن تستعمل بقدر بحيث لا تخفى من تحتها كل معالم الموضوع ، ولذلك كان دفاعه عن أبى تمام أن أكد أن البديع فى شعره لم يكن يخطر بباله إلا حين يمدح أو حين يصف مجال الأنس والجمال فهو بديع يتطلبه جو الشعر الذى يجد الشاعر نفسه متأثرا به لانه جو الألوان والزينة والاضواء (١) .

أما الدكتور جميل سلطان فقد كان يرى أن تكلف ابى تمام للصنعة كان سببا فى فساد معانيه وسخفها (٢) ولذلك راح الدكتور جميل يكرر ما سبق أن عده القدماء على أبى تمام من سخيف النظم وكراهة الاستعارة وشدة المبالغة وتكلف الجناس وقبح الابتداء وما الى ذلك .

وذهب الاستاذ خضر الطائى الى أن افراط ابى تمام فى الصنعة هو الذى أدى بهالى مخالفة السنن المأثورة عن العرب فى بيانهم فقد كان يتكلف أحيانا فى صوغ المعانى فيسوقه ذلك إلى الإغراب (٣) .

وكان الأستاذ محمد طاهر الجبلاوى يرى أن أبا تمام يذهب مذهب البديعيين فى توشيه الشعر وترصيعه والاكثار فيه من لغة المجاز والتورية (٤) .

---

(١) محمد الحسينى : أبوتمام وموازنة الآمدى ص ١٠٥
(٢) د . جميل سلطان : أبوتمام ص ١١٣ .
(٣) خضر الطائى : أبوتمام الطائى ص ٨٤ .
(٤) محمد طاهر الجبلاوى : الكلام فى شعر البحترى وأبى تمام ص ٢٢ .

وهكذا ظل البديع - بمعناه الواسع - وما يشتمل عليه من استعـارة وجناس وطباق وما إلى ذلك أمورا خارجة عن المعنى تنزل منه منزلة الحلية والزينة التى لا تستساغ إلا إذا جاءت بمقدار ، وظلت التهمة الموجهة من المحدثين إلى أبى تمام هى تلك التهمة التى وجهها القدماء إليه وهـو الإسراف فى الصنعة والإغراق فى طلب البديع إلى درجة تخرجه إلى الإحالة وتؤدى إلى تشويه صوره وتراكيبه .

. . .

- ٢ -

كما هيمنت معايير النقد والبلاغة على جانب كبير من النقد الدائـر حول شعر أبى تمام فى دراسات المحدثين فقد هيمن على الجانب الآخـر معايير الحتمية العلمية كما تجلت فى محاولات تين وبيف فى تفسيـر الأدب انطلاقا من عقد المقارنات بينه وبين بيئة الشاعر من جهة وشخصيته من جهة أخرى ، ومن شأن مثل هذه المقارنات أن تبسط العلاقة بين الأدب والمجتمع والشخصية فلا تخرج بها عن أن تكون ضربا من الفعل ورد الفعـل فلا يزيد الشعر عن أن يكون صورة من صور المجتمع أو صورة من صور النفـس لا تتجاوز كونها افرازا لمجموعة من العوامل المختلفة ، وفى ذلك مافيه من هضم لحرية الشاعر فى الابداع واتسام الشعر بالتعالى على عواطف النفـس

وأحوال المجتمع على نحو لا تصبح العلاقة بين المجتمع والنفس والأدب علاقة بسيطة ساذجة يكاد يستحيل معها الشعر إلى وثائق اجتماعية واعترافات نفسية .

وقد رأينا من قبل كيف أن الدكتور شوقي ضيف كان يرى أن شعر أبي تمام وسواه من شعراء البديع ، أو التصنيع كما كان يفضل أن يسميهم ، ليس سوى ثمرة من ثمرات حياة الترف التي عاشها المجتمع في العصر العباسي فهو ضرب من ضروب الزينة والتنميق التي شاعت في هذا العصر وشملت مختلف مناحي الحياة سواء في الملبس او المأكل أو المسكن ، يقول الدكتور شوقي (أخذ هذا التصنيع والتنميق يتسرب من حياة الشعراء العامة إلى حياتهم الفنية الخاصة وهي حال طبيعية توجد دائما في الصنائع حين يعم الترف فإذا هي تتحول إلى زخارف دقيقة)(1) .

وقبل ذلك حاول الدكتور طه حسين أن يفسر استعارة أبي تمام البرد للحلم تفسيرا يجعل من حداثته مجرد استجابة للحضارة العباسية المترفة الارستقراطية الوادعة فتحدث عن أن أبا تمام رجل حضري وهو إذا مدح فانما يمدح الوزراء والامراء والكتاب والخلفاء المترفين وهو إذا وصف الخلفاء بالتأني والرزانة لم يستحسن منه أن يجعل لهم رزانة هؤلاء الأعراب لأن الحلم

---

(١) د . شوقي ضيف : الفن مذاهبه في الشعر العربي ص ١٧٤ .

فى بغداد وفى القرن الثالث للهجرة غير الحلم فى البصرة فى القرن الأول للهجرة فليس غريبا أن يكون حلم المتحضرين فى بغداد رقيق الحواشى . (١)

وكتب الأستاذ البهبيتى عن أبى تمام قائلا إنه ثمرة العصر العباسى بخيره وشره (٢) وأن فنه يعتمد على الواقع والحقيقة اللذين يكسوهما كسوة تجعلهما أشبه بالمتخيلة المبتكرة (٣) وعندما تحدث عن ألفاظه ذكر أنه يعتنى بها ويحرص على اختيارها وتزيينها والتأنق فيها لأنها تصوير لحياة أنيقة مترفة (٤) . وحينما تطرق لكلمة البرد فى وصف أبى تمام للحلم كرر ما سبق أن أشار اليه الدكتور طه حسين فقال إنه يمكن التجوز فى استعمال كلمة البرد فى غير معناها الأصلى بانتحال لين الحضارة مخففا لنقل اللفظ إلى غير مدلوله الأول جريا مع الحياة بعد انتقالها من طور البداوة إلى طور الحضارة (٥) .

وذهب الاستاذ عبد العزيز سيد الأهل إلى أن أبا تمام قد أدى بشعره مارآه فى حياته العامة وما شاهده من الحادثات فكان شعره تصويرا للمجتمع واخلاقه وأمواله وعلمه واتجاه تفكيره وانقلاباته . (٦)

---

(١) د . طه حسين : من حديث الشعر والنثر ص ١٠٤ .
(٢) نجيب محمد البهبيتى : ابو تمام الطائى حياته وحياة شعره ص ٢٠٤
(٣) المرجع نفسه ص ٢٢٣ .
(٤) المرجع نفسه ص ٢٣٤ .
(٥) المرجع نفسه ص ٢٢٠ .
(٦) عبد العزيز سيد الأهل : عبقرية أبى تمام ص ١١٣ .

أما الدكتور الربداوى فقد كان تلميذا مخلصا للدكتور شوقى ضيف حينما أكد أن عصر ابى تمام الذى كان يغرق فى التأنق والزخرفة لابد له أن يطبع الشاعر بطابعه ولابد للشاعر من أن يعكس بعض مظاهر هذا العصر وما يتميز به حضارته من ألوان الترف والزخرف[1] ، وعندئذ فإن عمل الشاعر يستحيل إلى استجابة لرغبة الناس الملحة فى البديع وحبهم لهذا اللون المستطرف فيتعمده ويكثر منه تملحا وتطرفا[2] ذلك أن العصر العباسى بحكم تطوره الاجتماعى والاقتصادى وما رافقهما من تطور الحياة الفنية كان يتقبل هذه المحسنات لأنها تمثل التطور الاجتماعى والفنى الذى وصل اليه هذا المجتمع.[3]

واستهوى تفسير الأدب وفق الحالات النفسية التى تعرض للأديب والملامح الشخصية التى يتسم بها بعض النقاد فذهب يعقد المقارنات بين سمات أبى تمام الشخصية والنفسية وبعض الظواهر الفنية فى شعره. فكان الاستاذ البهبيتى يرى أن فن ابى تمام فى تفاصيله واجزائه وفى مجموعه أثر من آثار نفسه المضطربة القلقة وصورة من انفعالاتها[4] ، وأن جمله المركبة تتابع نفسه المركبة وتشبهها تنوعا وتركيبا[5] وأن اختلاف مستوى الصورة عند أبى تمام وتفاوته بين الجمال والقبح أثر من آثار اضطراب حاله وعقله لما كان

---

(١) د. محمود الربداوى : الفن والصنعة فى مذهب أبى تمام ص٤٣
(٢) المرجع نفسه ص ٢٧ .
(٣) المرجع نفسه ص ٢٩ .
(٤) نجيب محمد البهبيتى : أبو تمام الطائى حياته وحياة شعره ص٢٢٣ .
(٥) المرجع نفسه ص ٢٣٦ .

يشغله فى حياته المضطربة المعلقة فوق فوهة بركان (١) .

أما الاستاذ عبد العزيز سيد الأهل فقد اتخذ من انشغال أبى تمام بهموم العيش عن الدراسة المنظمة سببا لتفاوت شعره بين العلو والانحطاط والحسن والرداءة والصواب والخطأ (٢) ثم حاول أن يتخذ من قانون تعويض النقص علّبه يفسر بها مايظهر فى ألفاظ أبى تمام من صعوبة وغرابة فذهب إلى أنه لم يرد أن يضعف ويقهر أمام الألفاظ التى يحتبس لسانه فى النطق بها فتخير أصعبها عمدا ليدل على قوته ويستر ضعفه ، ثم تلمس الاستاذ عبد العزيز سيد الأهل صلة أخرى بين هذه الألفاظ الصعبة والصوت الأجش عند أبى تمام لان ثمة توافق بينهما (٣) .

وقد أيّده فيما ذهب اليه الدكتور عبده بدوى (٤) الذى كان يرى كذلك ، أن عمل أبى تمام فى الحياكة قد جعل شعره مسرحا لكل مايتصل بالحياكة من حيث التطريز والتفويف والنمنمة وذكر أنواع الاقمشة وألوانها وطريقة إحكامها (٥) ، كما جعل من هذه المهنة سببا يفسر به استعارة أبى تمام البرد للحلم (٦) ، أما الحاحه على ذكر الشتاء والبرد والمطر فهو راجع الى أنه كان يعانى حساسية من البرد ، كما أن احتمال إصابته بمرض الكلى

---

(١) نجيب البهبيتى : المرجع السابق ص ٢٣٢ .
(٢) عبد العزيز سيد الاهل : عبقرية ابى تمام ص ٣٧ .
(٣) المرجع نفسه : ص ٧٧ .
(٤) د .عبده بدوى :ابوتمام وقضية التجديد فى الشعر ١١٥ .
(٥) المرجع نفسه ص ٥١ .
(٦) المرجع نفسه ص ١١٠ .

يقف خلف الحاجه على ذكر الكلى واصابتها بالطعن فى الحروب. (١)

أما الدكتور شوقى ضيف فذهب إلى أن تعلق أبى تمام بالأضداد فى شعره يتصل بأخلاقه فهو تارة كريم جدا وتارة بخيل جدا ، وهو تارة متدين مسرف فى تدينه وتارة ملحد مسرف فى إلحاده. (٢)

...

---

(١) د .عبده بدوى : المرجع السابق ص ٥٨ ، ٥٩ .

(٢) د . شوقى ضيف : الفن ومذاهبه فى الشعر العربى ص ٢٥٢ .

- ٣ -

هيمنت معايير النقد والبلاغة على أذهان جل الدارسين المحدثين فأفضت بهم إلى التسليم بما انتهى إليه القدماء من أحكام على شعر أبى تمام فلم تخرج مؤلفاتهم عن أن تكون مجرد تنظيم وتنسيق لكتب القدماء تتكرر فيها نفس الآراء ونفس الامثلة . وربما راودت الرؤية النقدية الجديدة أذهان بعضهم فيكتفى بمحاورة القدماء على المستوى النظرى للأحكام فحسب دون تقديم البديل النقدى الذى من شأنه أن يكشف أبعاد الرؤية الشعرية كما تتجلى فى لغة الأبيات التى عيبت على أبى تمام وعدت من سقطاته ومغامزه .

ومع أن الاستاذ الحسينى حاول أن يرد على الآمدى متتبعا مآخذه على أبى تمام إلا أن الطابع التأثرى الذى غلب عليه جعل ردوده تتسم بشىء غير قليل من اعتساف الملحظ وسرعة الحكم كما تقول الدكتوره عائشة عبد الرحمن فى تقديمها للكتاب(1) ، كما أن افتقاره إلى الثقافة النقدية الحديثة جعل كتابته لا تخرج عن الإطار العام المهيمن على الفكر النقدى والبلاغى القديم .

غير أن من الانصاف أن نستثنى من دراسات المحدثين عن أبى تمام بضع دراسات تحرت تطبيق المنهج النقدى الحديث فى الكشف عن أبعاد

---

(١) محمد محمد الحسينى : أبوتمام وموازنة الآمدى ، د .

الرؤية الشعرية عند أبي تمام فاعتدت بلغته الشعرية بعد أن تحررت من معيارية النقد القديم وتجاوزت حتمية النظريات النقدية المتأخرة ففي كلمات موجزة تحدث ادونيس عن أن أبا تمام قد انطلق من أولية اللغة الشعرية لأنه يريد أن يبدأ الشعر من كلمة أولى قبل القصائد المتراكمة في التاريخ الشعري الذي سبقه ومن هنا إلحاحه الدائم على أن القصيدة تكون عذرية أو لا تكون حتى أنه يشبه إبداع الشعر أي خلق العالم باللغة بخلقه جنسيا (١) ، فلقاء الشاعر والكلمة كلقاء زوجين عاشقين ، ويعني أبوتمام بالعذرية أن شعره ابتكار لا على مثال ولذلك يمتنع مثله على غيره ، ثم تحدث ادونيس عن الكلمة في شعر أبي تمام فقال بأنها تشكل بنية عضوية تصل بنيويا بين ذات الشاعر وأشياء العالم وأنها تحتضن من الشيء فعاليته فترينا الأشياء في اندفاعها وتفجرها وبكارتها وبهذا تقيم علاقة جديدة بين الانسان وبينها فتزول الثرثرة القديمة وتدخل إلى الكلام شرارة لغوية جديدة هي شرارة الشعر الذي يعيد كل شيء إلى بدايته الأصلية . (٢)

كما حلل الدكتور أحمد أسعد على مجموعة من أبيات أبي تمام وفق منهج حدده بأنه يرتكز على التفهم اللغوي والموسيقي والتصويري والرمزي للشعر

---

(١) اشارة الى قول ابى تمام : (الديوان ٢ / ٣٥٠) :

والشعرُ فرجٌ ليست خصيصتُه   طولَ الليالي إلاّ لمفترعِه

(٢) ادونيس : الثابت والمتحول : جـ ٢ ص ١١٥ ، ١١٦ .

وذلك فى سبيل الكشف عن رؤية أبى تمام الشعرية لجوهر الإنسان الحى (١) وقد انتهت به دراسته لمجموعة منتقاة من عدة قصائده من شعره إلى القول بأن الانسان فى شعر ابى تمام لا يكف عن الترقى فهو يسأل ويعشق العلم ويبارى الدهر ويغترب ليتجدد ويتعاطف مع الغير حتى يلقح أفكار الرجال بالطموح الشامل ولكنه فى كل ذلك ثائر من أجل الروح باحثا يؤنسها ولذلك تتجلى ثورة أبى تمام ثورة روحية تسعى لتغيير الواقع الذى تستوحش فيه الروح . (٢)

ودرس الاستاذ أمين البرت الريحانى الصورة الشعرية عند أبى تمام فتتبعها من حيث الشكل : من البنية البسيطة التى تقتصر على بيت واحد إلى البنية المركبة التى تتجاوز البيت الواحد إلى بيتين أو بضعة أبيات إلى البنية المتكاملة فى لوحة شعرية مفصلة الأجزاء ضمن قصيدة متكاملة أو ضمن جزء واف منها ، أما من حيث الجوهر : فقد تتبعها من استيحاء الاشياء الخارجية او الرؤية فى المكان المنظور إلى تسجيل اللحظات الداخلية البراقة وغير المنظورة إلى استيحاء عالم الغيب أو الرؤية فى الزمان غير المنظور إلى الولوج فى عالم الخارج ومهمة الضياع ، وقد قام الاستاذ الريحانى فى تتبعه للصورة شكلا وجوهرا بتحليل بضع أبيات لأبى تمام استخلص منها أن بقاء أبى تمام ليس بمدائحه أو مراثيه أو سائر المصنفات

---

(١) د . أحمد أسعد على : الانسان والتاريخ فى شعر أبى تمام ص ٤٦ .

(٢) المرجع نفسه ص ١٠٤ .

التقليدية لأغراض الشعر بل بطاقته على تفجير الصورة الشعرية عند القارئ على مدى الأزمنة (١) . إلا أنه ما يؤخذ على الأستاذ الريحانى أنه قصر مفهوم الصورة على الاستعارة والمجاز وذهب إلى أن ما خلا منهما خلا من الصورة ولم يعد شعرا حيا بل يصبح ضد الشعر وضد الابداع(٢) ، بينما يمتد مفهوم الصورة الشعرية فى النقد الحديث لتطابق الموقف الشعرى من الحياة فقد تكون منظرا أو فكرة أو أى حدث ذهنى يمثل شيئا وقد تكون شكلا من أشكال البيان أو وحدة ثنائية تتضمن صورة (٣) .

وقد حلل الدكتور كمال أبوديب قصيدة أبى تمام (رقت حواشى الدهر) فى مدح المعتصم تحليلا بنيويا كاشفا عن صورة التحول التى تتمحور حولها القصيدة والتى تتنامى من خلال سلسلة من الثنائيات الضدية أهمها : الزمان الماضى والزمان الحاضر ، الانقطاع والاستمرار ، الأرض والسماء ، الربيع والإنسان وقد كشفت دراسته للعلاقات بين هذه الثنائيات كنه الفاعلية الشعرية وديناميكيتها عند أبى تمام وكيف أنها تستقى من تصور للوجود على أنه شبكة من علاقات التشابه والتضاد وأن تميز الفاعلية الشعرية لديه أنها لا تؤكد التشابه المطلق وتعمل من خلاله على تنمية بنية شعرية بل تؤكد التضاد ايضا ثم إنها لا تنمّي خيوط التشابه فى عزلة عن خيوط

---

(١) أمين البرت الريحانى : مدار الكلمة ص ٣٠ - ٤٨ .
(٢) المرجع نفسه ص ٣١ .
(٣) د . نصرت عبد الرحمن : فى النقد الحديث ص ٦٩ .

التضاد بل تطرح التشابه والتضاد بنية واحدة وتفعل من خلال شبكة العلاقات التي يؤسسها تصادم التشابه بالتضاد وتفاعله معه . ثم ذكر الدكتور أبوديب أن هذه الجدلية العميقة فى تصور أبى تمام للوجود هى التى جعلت رؤياه الشعرية بديعا وحداثة جديدة أثارت عليه نزعة المحافظة التى تتمسك بوحدانية البعد وتميز الأبعاد ومحدودية الأشياء (١) .

وقد ذهب الدكتور عبد الكريم اليافى إلى القول بأن تفكير أبى تمام قائم على مراعاة التضاد فى أغلب الأمور ولذا يصح أن ينعت فى العصر الحاضر بكونه جدليا ديالكتيكيا إذ يجمع غالبا بين الأضداد والعناصر المتغايرة المتنافرة (٢) . وقال فى موضع آخر إن أبا تمام هو أبو الجدل الحديث المستند إلى التغيير وإلى الحركة ولكنه إنما انتهج الجدل فى شعره فقد كان ذا مذهب شعرى مبتكر وإن مس هذا المذهب الشعرى الفلسفة كما أن هيجل بعده بأحقاب كان ذا مذهب فلسفى جديد وإن كانت دعائمه تستند إلى بعض الاعتبارات الفنية . (٣)

غير أنه من الملاحظ أن انصراف النقاد المحدثين إلى المواضيع المحددة التى توجهت إليها دراساتهم لم يكن ليسمح لهم بالتعرض

---

(١) د . كمال أبوديب : جدلية الخفاء والتجلى : ص ٢٢٩-٢٥٩

(٢) د .عبد الكريم الباقى : جدلية أبى تمام ص ٤٦ .

(٣) المرجع نفسه ص ٥٤ .

لبحث الظواهر التى عابها النقاد القدماء على أبى تمام بحثا نقديا مستفيضا فكانت ردودهم لا تتجاوز الملاحظات العامة دون أن تحظى مواطن الإشكال فى شعره بتحليل نقدى حديث يكشف أبعاد الرؤية الشعرية التى تجلت فيها فأخرجتها مما هو مألوف ومعتاد . ومن هنا كانت الحاجة ملحة للتناول الحديث لهذه الظواهر تناولا يكشف ما تشتمل عليه من أصالة فى الرؤية التى تحرك أبيات الشعر عند أبى تمام شكلا ومضمونا وتسمها بسمة التفرد والتميز .

• • •

الباب الثانى

رؤية النقد الجديد لشعر أبى تمام

الفصل الأول — التحليل البنائى للأبيات المشكلة من شعره

الفصل الثانى — ١. الاستعارة

٢ الجناس والطباق

الفصل الثالث — ١. الخصائص الاسلوبية

٢. موسيقى شعر أبى تمام

الفصل الأول

التحليل البنائى للأبيات المشكلة من شعر أبى تمام

ذهب عبد القاهر فى أحد مواقفه النقدية من شعر أبى تمام إلى أن أبلغ شىء فى بسط لسان القادح فيه والمنكر لفضله وأخصر حجة للمتعصب عليه أنه لم يبال فى كثير من مخاطبات الممدوح بتحسين ظاهر اللفظ واقتصر على صميم التشبيه وأطلق اسم الجنس الخسيس كاطلاق النبيه . ثم مثل على ذلك بقول أبى تمام :

فاذا ما أردتُ كنتَ رشاءً ... وإذا ما أردتُ كنتَ قليبا

وقوله :

مازالَ يهذى بالمكارمِ والعُلى ... حتى ظننّا أنّه محمومُ

وعقب على البيتين قائلا بأن أبا تمام صك وجه الممدوح كما ترى بأنه رشاء وقليب ولم يحتشم أن جعله يهذى وجعل عليه الحمى وظن أنه إذا حصل له المبالغة فى إثبات المكارم له وجعلها مستبدة بأفكاره وخواطره حتى لا يصدر عنه غيرها فلا ضير أن يتلقاه بمثل هذا الخطاب الجافى والمدح المتنافى (١) . وقضية الخطاب الجافى والمدح المتنافى فى شعر أبى تمام قضية لهج بها أكثر النقاد الذين تعرضوا لشعره ، فقد عاب عليه ذلك ابن المعتز فى أكثر من موضع من رسالته فى محاسن شعر أبى تمام ومساويه ،

---

(١) الجرجانى : أسرار البلاغة جـ ٢ ص ١٠٨ .

وكذلك الآمدى فى الموازنة ، والقاضى الجرجانى فى الوساطة ، والمرزبانى فى الموشح ، وابن سنان فى سر الفصاحة ، وأبو هلال فى الصناعتين ، وابن الأثير فى المثل السائر ، وسواهم من النقاد . ولم تكن هذه الظاهرة محل الانتقاد فحسب وإنما كانت مثارا للدهشة والاستغراب ، حتى قال ابن الأثير تعقيبا على قول أبى تمام :

مازال يهذى بالمكارمِ والعلى　　　حتى ظننا أنه محموم

" ما أعلم ماكانت حاله عند نظم هذا البيت "(١) . وحينما حاول الصولى الدفاع عن أبى تمام قارن بين بيته السالف وبيت أبى نواس :

جُنِنْتَ بالأموالِ حتى　　　قيلَ ماهذا صحيح

قائلا " المحموم أحسن حالا من المجنون لأنّ هذا يبرأ فيعود صحيحا كما كان والمجنون قلما يتخلص "(٢) . وهذا الدفاع يدل على اضطراب غير يسير اوقع فيه أبو تمام أنصاره ومن يحاولون الدفاع عنه باصراره فى كثير من شعره على مثل هذا الخطاب الجافى والمدح المتنافى كما قال عبد القاهر .

---

(١) ابن الاثير : المثل السائر جـ ٣ ص ١٨٥ .
(٢) الصولى : اخبار ابى تمام ص ٣٢ .

والذى لا شك فيه أن أبا تمام لم يكن يجهل أصول الذوق الحضارى وما تقتضيه طبيعة الاتصال بأمراء العصر وخلفائه من تلطف فى الحديث واحتراز عند اختيار الألفاظ والعبارات وقد كان حريصا فى نصيحته للبحترى على أن يؤكد له ضرورة الحذر من المعانى المجهولة والابتعاد عن الألفاظ الزرية عند المدح (١) . وهذا يعنى أن الظاهرة التى تجلت فى شعره ونعاها عليه أكثر النقاد لم تكن لتخفى عليه ، بحيث لا يمكن أن يفسر موقفه إلا بتجلى اللغة الشعرية لديه وتسلطها على ذهنه حتى يضحى فى سبيلها بما يقتضيه الذوق العام من مجاملة وملاطفة للمخاطب ، فما أخذه النقاد مأخذ الخطأ ليس إلا نموا داخليا ذاتيا للغة لا يمكن أن نفهمه وندرك أبعاده مفصولا عن عمل الشاعر ككل متكامل .

والوقوف على هذا الإشكال وقوف على أعظم مشكلات شعر أبى تمام ذلك أن جل ما أخذ عليه كان من شعره فى المديح ، وقد كان مضمارا تتحرك فيه شاعرية أكثر شعراء العربية لترسم أبعاد المثل الأعلى للانسان وتتغنى بالقيم والمثل العليا للأمة قبل أن يكون عملها مجرد وصف لرجل من الرجال تتعلق رضاه وجوده ، والذين عابوا على الشعر العربى المديح ووصموا شعراءه بالنفاق ، واعتبروه (بلوى عمت معظم الشعراء فأصبحوا يستجدون بشعرهم الخلفاء والملوك) (٢) لم يكونوا يدركون

---

(١) ابن رشيق : العمدة جـ ٢ ص ١١٤ .
(٢) د . أحمد بدوى : أسس النقد الادبى عند العرب ص ١٧٨ .

مايتمثل فى الشعر من تفاعل جدلى بين الشاعر وموضوعاته الاجتماعية حتى تصبح فى شعره إحدى وسائله المتشابكة للكشف عن رؤياه الشعرية للحياة والمجتمع . تلك الرؤية التى توقظ فى المجتمع احساسه بالحق والخير والجمال حينما تمثل أمامه نماذجه الرفيعة التى تتجلى فيها قيمه العليا وتطلعاته لحياة أفضل ، فلم يكن الشاعر ليقف عند سمات معينة لا يتجاوزها فان فعل وسم بالتكلف والمبالغة وإنما كان يسعى لخلق قيم شعرية تتحدد من خلالها نموذجية الإنسان كما يراد له أن يكون . وهى قيم يفتقها الشاعر من داخل اللغة ويستوحيها من نبض الكلمات الكامن فيها حتى يبلغ بها آفاقا عليا تتجاوز حدود المألوف والمعروف يصبح الإنسان فيها إنسانا مثاليا لا يحده عصر من العصور ولا مكان من الأمكنة ،إنسانا أعلى تتلاقى فيه أحلام الأمة أجمع فهو كما قال أبوتمام : (١)

هذَّبَ فى جِنْسِهِ ونالَ المدى ... بِنفسِهِ فهو وحدَهُ جِنْسُ

يشتاقُهُ مِنْ كمالِهِ غدُهُ ... ويكثُرُ الوجدُ نحوهُ الأمْسُ

غير أن النقد القديم على ما نراه عند الآمدى وغيره لم يكن ليدرك من المديح سوى أنه أبيات يقدمها الشاعر بين يدى حاجته يستنزل بها الكريم ويستعطف بها اللئيم (٢) ولذلك قصر عن ادراك اللغة الشعرية فيه تقصيرا تجلى فى تلك المعايير التى حددت أساليب معينة للمديح ترتكز على

---

(١) ديوان أبى تمام بشرح التبريزى جـ ٢ ص ٢٢٦ .
(٢) الجاحظ : البيان والتبيين جـ٢ ص ٣٢١ .

شيء غير قليل من تملق الذوق الحضاري فاشترطوا فيه أن يسلك الشاعر سبيل الايضاح والإشادة بذكر الممدوح وأن يجعل معانيه جزلة وألفاظه نقية ويتجنب التقصير والتجاوز والتطويل لأن للملك سآمة وضجرا ربما عاب من أجلها مالا يعاب(١) ومن ثم اتخذوا من ردود فعل الممدوحين وصدى رضاهم أو سخطهم عن المادحين احكاما لتقويم الشعر ومعرفة جيده من رديئه .

ولذلك كانت المشكلة في شعر أبي تمام هي مشكلة الصراع بين هذا الشعر النابع من نبض اللغة وتلك المعايير المستمدة من الأوضاع الاجتماعية فأبوتمام كان في شغل شاغل مع اللغة من شأنه أن يصرفه عن العناية بمخاطبات الممدوحين على ما اقتضته هذه الأوضاع لأن الشعر عنده تجربة مع اللغة تتفجر فيه أعمق طاقاتها وتترامى فيها الكلمات إلى آفاق قصوى تبلغ بالكرم حد الجنون وبالموت مرحلة الولادة .

وقد كان الكرم والشجاعة أعظم القيم الشعرية التي تحدد أبعاد هذا المثل الأعلى للإنسان العربي ففي الكرم يستخرج أنبل ما في نفسه من معاني الايثار والمحبة للاخرين ، وفي الشجاعة يتخلص من أسوأ ما في نفسه من رواسب الهلع والخوف من الآخرين . ففي الأول انفتاح للنفس على العالم وفي الثاني احتفاظ لها بمكانتها وحدودها وسط العالم .

---

(١) ابن رشيق : العمده جـ ٢ ص ١٢٨ .

يقول أبوتمام : (١)

إليكَ سرَى بالمدْح قومٌ كأنهُم ... على الميس حيّاتُ اللّصابِ النّضانِض (٢)

معيدينَ وِرْدَ الحوضِ قد هدَّم البِلى ... نَصائبَه ، وانمحَّ منه المراكض (٣)

نشيمُ بروقاً من نداك كأنّها ... وقد لاحَ أولاهَا عروقٌ نوابِضُ (٤)

فما زِلْنَ يستشرينَ حتى كأنّما ... على أفق الدنيا سيوفٌ رواهِضُ (٥)

فلم تنصرِمْ إلّا وفي كلِّ وهْدةٍ ... ونشزٍ لها وادٍ من العرفِ فائِضُ (٦)

أخا الحربِ كم ألقحتَها وهي حائلٌ ... وأخرتَها عن وقتِها وهي ماخِضُ (٧)

---

(١) الديوان بشرح التبريزى جـ ٢ ص ٢٩٧ ، من قصيدته فى مدح دينار بن عبد الله والتى مطلعها :

مهاةَ النقا لولا الشّوى والمآبضُ ... وإن محضَ الإعراضَ لي منكِ ماحضُ

(٢) الميس : شجر من أجود الشجر وأصلبه تصنع منه الرحال . اللصاب : جمع لصب وهو موضع ضيق فى الجبل . نضانض : جمع نضناض وهو الكثير الحركة من الحيات .

(٣) النصائب : حجارة تنصب حول الحوض . المراكض : جمع مركض وهو مجارى الماء . انمح : بلى وهى للثوب المح أى البالى .

(٤) شام البرق : اذا نظر اليه وحقق موضع مطره .

(٥) استشرى البرق : اشتد لمعانه . ورهض السيف إذا حده بين حجرين فرواهض بمعنى مفعولات ؛ أى انها سيوف محددة مصقولة .

(٦) الوهد : المنخفض من الأرض . النشز : المرتفع .

(٧) حالت الناقه : اذا لم تحمل . المخاض : ألم الولادة .

إذا عرض رعديد تدنس فى الوغى	فسيفك فى الهيجا لعرضك راحض (١)
إذا كانت الأنفاس جمراً الذى الوغى	وضاقت ثياب القوم وهى فضافض (٢)
بحيث القلوب الساكنات خوافق	وماء الوجوه الأريحيات غائض (٣)
فأنت الذى تستيقظ الحرب باسمه	إذا جاض عن حد الأسنة جائض (٤)
إذا قبض النقع العيون سماله	هماماً على جمر الحفيظة قابض (٥)

تتحرك الأبيات السالفة فى أفق المدح . ذلك ماصرح به أبوتمام فى البيت الأول منها إلا أن ارتباط المدح بالسرى من جهة ، وارتباط الطاد حين بالحيات من جهة أخرى من شأنه أن يسمو بالمديح إلى أفق لا يغد و فيه مجرد إشادة بفضائل الممدوح وذكر مآثره ، أفق يستمد أبعاده من هذا التركيب اللغوى الذى يقترن فيه المديح بالسرى والطاد حين بالحيات .

---

(١) رعديد : جبان . راحض : غاسل .
(٢) فضافض : جمع فضفاض وهو الواسع .
(٣) الاريحى : الواسع الخلق الذى يرتاح للندى .
(٤) جاض : حاد .
(٥) الحفيظة : الغضب لحرمة تنتهك من الحرمات . النقع : غبار الحرب .

فالسرى فى الشطر الأول بما يشتمل عليه من حركة اختراق للظلام واقتحام للمجهول من شأنه أن يحيل المديح إلى ضرب من التجاوز والرحلة فى أعماق الأشياء والانسراب تحت القشرة التى تغلف ظواهرها ، ومن هذه الحركة تتولد حركة الحيات فى الشطر الأخير فتجانس حركتها ، وهى تنسرب من مضائق الجبال ، حركة القوم يسعون فى ظلام الليل ، فكلاهما يدفع ضيق المكان بالحركة تتجلى فى سرى القوم وتتفجر فى وصف الحيات بالنضا نض وتعنى كثيرة الحركة . وفى تكرار النون والضاد نوع من التجاذب مع الحركة المترددة المتكررة للحية . وكذلك تجسدت هذه الحركة فى التركيب المورفولجى للكلمة بسقوط الياء من " نضانيض " الذى يفرضه القياس فأكسبها هذا الحذف خفة تتجانس مع دلالتها ، وتجلت فى لفظ الميس وهو الشجر الذى تصنع منه الرحال وقد ورد فى الأبيات بدلا من الرحال نفسها لما يوحى به لفظ الميس من دلالة على التمايل ، وكأنما كان من شأن السرى والحيات ومضائق الجبال أن توقظ المادة الأولية التى تصنع منها الرحال وهو الشجر لتتناسب مع هذا الجو العام الذى تتحرك فيه ألفاظ البيت .

غير أن ورود الحيات فى هذا السياق ، حين تأتى وصفا للمادحين من شأنه أن يثير شيئا من المفارقة فى اللغة الشعرية لهذا البيت فقد جرت عادة الشعراء من قبل أبى تمام على أن يوصف الشاعر الهاجى بأنه حية أو أفعى لما فى الهجاء من معانى الفتك والقتل المعنوى لشخص المهجو ، وربما ورد هذا الوصف فى مقام الفخر لما ينطوى عليه الفخر من استعلاء الأنا

وتسلطها على الآخرين ، كقول اللعين المنقرى فى هجاء رؤبة بن العجاج (١) :

إني أنا ابنُ جلا إنْ كنتَ تعرفني ... يا رؤبَ والحيةُ الصماءُ فى الجبلِ (٢)

وقول بشار (٣) :

تزلُّ القوافى عن لساني كأنها ... حماتُ الأفاعي ، ريقهن قضاء (٤)

فأبوتمام حين يثير هذه المفارقة فى أبياته إنما يمنح المدح بعدا جديدا ويفجر فى لفظ الحية طاقات كامنة فيه . فالحية فى سياق البيت لا ترمز إلى الموت فحسب وإنما تلعب دورا مزدوجا يتعانق فيه الموت والحياة ويفضى كل منهما إلى الآخر ففى الحية حياة ليست بالهادئة ولا المألوفة وإنما هى حياة شرسة فاتكة متسلطة تتأسس على موت الآخرين وتنبنى على هلاكهم وحينما سماها العربى حية كأنما كان يجعل الحياة وقفا عليها لتميزها بها عن سواها من الاحياء (٥) ، وقد كان العرب يقولون فلان حية الوادى وحية الأرض إذا كان شديد الشكيمة حامى الحقيقة ، ومنه قول

---

(١) الجاحظ : الحيوان جـ٤ ص ٢٦٧ .

(٢) ابن جلا الرجل الذى لا يخفى مكانه .

(٣) الجاحظ : الحيوان جـ٤ ص ٢٦١ .

(٤) الحمات : جمع حمة بضم ففتح وهى ماتلدغ به الافعى . ريقهن قضاء : اى فيه القضاء على من سرى فى جسده .

(٥) يقول الازهرى فى تهذيب اللغة جـ٥ ص ٢٨٧ " يقال للرجل إذا طال عمره وللمرأة المعمرة ماهو إلا حية وماهى إلا حية وذلك لإن عمر الحية يطول وكأنه سمى حية لطول حياته وأنه قلما يوجد ميتا إلا إن قتل ".

ذى الاصبع :

عذير الحىَّ من عـــد وا   نَ كانوا حيــةَ الأَرضِ

أراد أنهم ذوى إرب وشدة لا يضيعون ثأرا . (١)

وعلى ذلك فالمدح فى بيت أبى تمام يكتسب أفقا جديدا بحيث لا يغـــدو مجرد تتبع لسمات الممدوح واشادة بها بل ينطوى على شىء غير قليل مـــن التسلط والفتك حينما يصبح تأسيسا جديدا لسمات مثالية لا تقوم إلا فـــى الشعر لأنها ترتكز على تجاوز السمات الواقعية والاستعلاء عليها .

والمدح فى الأبيات التى تلت هذا البيت يتحرك فى مجالين دلاليـــين لكل منهما سماته وخصائصه وهما الكرم والشجاعة ، إلا أنهما يظهران متواشجين مترابطين يفضـــى كل منهما إلى الآخر عندما ينبعان من هذه الرؤية التـــى تجعل من المدح خلقا جديدا يتجاوز عالم الواقع بل ينبنى على أنقاضه ، ومـــن هنا كانت جدلية الحياة والموت هى السمة التى تطبع صور هذه الأبيـــات بطابع خاص يجعلها تتوتر بين الأطراف الثنائية التى يقيمها أبوتمام فـــى أبياته .

فحركة السرى التى تستمد أبعادها من صلتها بالحيات واللصـــاب

---

(١) المصدر السابق جـ ٥ ص ٢٨٦ ، ٢٨٧ .

والميس لا تلبث أن تنكسر وتنحسر حينما تصبح مجرد إعادة لورود حوض افتقد كل معالم الحياة والحركة . ويتجسد هذا الانحسار فى تهدم نصائب الحوض وبلى مراكض الماء منه وما ينطوى عليه ذلك من سقوط للارتفاع وموت للحركة ، ومراكض الماء فى الحوض تحمل آثارها ذكرى حركة وخصب تعاورته أيدى الجفاف والبلى حتى ذهبت كل معالم الحياة وسكنت جميع مؤشرات الحركة ، ففيه تجسيد عنيف للسكون والصمت والموت الذى يلف الاشياء برداء قد تهلهلت أطرافه وبليت نواحيه تلوح اشلاؤه فى لفظة " المح " وما تدل عليه من الثياب البالية . (١)

غير أن حركة اعادة الورد تبث فى البيت ضربا من المعاناة والاصرار على تلمس معالم الحياة فى مختلف الاشياء ، تلك الحياة التى لا تلبث أن تطل من السماء بعد ما انمحت معالمها فى الأرض وتهدمت .

ومع بدء ظهور معالم الحياة وبشائرها يكتسب القوم التعريف حينما يتفتق عنهم ضمير الأنا " نحن " المستتر فى الفعل " نشيم " بعد أن كانوا فى سياق النكرة فى البيت الأول يلفهم ليل دامس ولا يربطهم بالآخر إلا الحرف " إلى " الذى يجسد البعد المكانى الذى يفصلهم عن الآخر إلى جانب دلالته على محاولة الاتصال به ، أما فى البيت الثالث فان الظلمة لا تلبث أن تقشعها البروق لينكشف على ضوئها القوم وقد اكتسبوا التعريف ويتجلى الآخر وقد

---

(١) يقول الازهرى فى تهذيب اللغة جـ ٤ ص ٢١ " المح : الثوب البالى والفعل أمح الثوب يمح وكذلك الدار اذا عفت والحب .

وقد اتصل بالندى وما يدل عليه ذلك من تواصل مع الآخرين وتعاطف معهم ويكتسب الفعل صيغة الحضور بدلا من المضى الذى سيطر على الأفعال السابقة .

والبرق رمز من رموز الحياة لما يحمله من بشائر المطر لذلك لا يلبث أن يؤول فى بيت أبى تمام إلى عروق تنبض بالحياة ثم تنجلى فى صورة سيوف روامض تحاصر آفاق الدنيا لتبث فى الحياة سمة العنف والقوة والتسلط وتقاوم الهدوء واللين الذى تسبغه العروق النابضة على الحياة .

والبروق تلتقى بالسيوف فى أن كلا منها رمز من رموز الحياة (١) ولكنها ليست بالحياة الهادئة ولا المألوفة وإنما الحياة التى يتفجر عنها الوجود فتولد وسط الدمار وتنمو خلال الخراب وهى حياة شبيهة بتلك التى تجلت

---

(١) ترددت هذه الصورة فى شعر أبى تمام فى مثل قوله (الديوان بشرح التبريزى جـ ٤ ص ٥٥٤) :

من الأنواءِ منهمرٌ مُلِثٌّ ... لفودَيهِ الكثافةُ والهدوبُ
إذا التمعتْ صواعقُه وطارت ... عقائقه وفضته الجنوبُ
حسبتَ البيضَ فيه مصلتاتٍ ... هجيرًا سلَّها يومٌ عصيبُ

وقوله (الديوان بشرح التبريزى ٤ / ٥١٢) :

سارية مسمحةِ القيادِ ... مسودةٍ مبيضةِ الأيادى
سهادةٍ نواحةٍ بالوادى ... كثيرةِ التعريسِ بالوهادِ
نزالةٍ عندِ رضا العبادِ ... قد جُعلتْ للمحل بالمرصادِ
سيقتْ ببرقٍ ضرمِ الزنادِ ... كأنه ضمائرُ الأغمادِ

وقوله (الديوان بشرح التبريزى ٣ / ٢٩١) :

نَضيتْ سيوفُك للقراع فأغمدتْ ... والخرمية كيدُها مخرومُ
برقتْ بوارقُ من يمينك غادرتْ ... وضحًا بوجهِ الخطبِ وهو بهيمُ

فى حيات اللصاب فى البيت الأول من هذه الأبيات .

ولا تلبث تلك الحياة التى تلوح وتتحرك فى أجواز الفضاء أن تؤول إلى خصب ونماء على الأرض حينما تستحيل إلى ماء تفيض به الأودية فيضا غامرا تتساوى فيه الوهدة والنشز فيقاوم ذلك المحل والجفاف الذى انمحت بسببه مراكض الماء فى الحوض المتهدم .

والمطر القاح للارض ولذلك لا ينفك معنى النماء والخصب فيه عن المعنى الجنسى للخصوبة حتى نزلت مؤشرات المطر منزلة رموز الجنس فوصفت الناقة بانها بروق إذا طلبت اللقاح ، وقالوا أبرقت الناقة إذا تلقحت (١). والسيف الذى تجلى فيه البرق من قبل لا يخلو من رمزية جنسية يكشف عنها السياق فى كثير من المواضع. (٢)

وفكرة الالقاح التى تنسرب تحت كلمات الأبيات السالفة لا تلبث أن تظهر فى البيت التالى حينما يقول أبوتمام :

أخا الحرب كم ألقحتها وهى حائل   وأخرتها عن وقتها وهى ماخض

---

(١) الازهرى : تهذيب اللغة جـ ٤ ص ١٣١ .

(٢) يقول أبوتمام (الديوان بشرح التبريزى جـ ١ ص ١٤)

أنظر وإياك الهوى لا تمكنن   سلطانه من مقلة شوساء

تعلم كم افترعت صدور رماحه   وسيوفه من بلدة عذراء

ويقول (الديوان بشرح التبريزى جـ٣ ص ٣١٦) :

بذ الجلاد البذ فهو دفين   ما أن به إلا الوحوش قطين

لم يقر هذا السيف هذا الصبر فى   هيجاء إلا عز هذا الدين

قد كان عذرة مشرق فافتضها   بالسيف فحل المشرق الافشين

والذى أفضى إلى ذكر الحرب هى تلك الحياة العنيفة العاصفة التى تجلت فى الأفق سيوفا راضة وآلت على الارض سيولا جارفة ، والسيل فيه من الحرب مافيه من تدمير وفتك(١) بالوضع القائم ليتأسس على أنقاضه وضع آخر يتجلى فى خصوبة الأرض ونمائها بعد السيل وقوة الامم ويقظتها بعد الحروب .

وتبرز هذه الحرب التى تتعاورها جدلية الموت والحياة فى صورة ناقة تلقح . ورمزية الناقة تتأتى من أنها كانت رمزا للموت والدمار فى الشعر الجاهلى (٢) فى نفس الوقت الذى كانت فيه مصدرا للحياة فى غذاء العرب ورحلاتهم وحروبهم .

وعلاقة الممدوح بالحرب تتخذ صورتين متباينتين هما : الإلقاح

---

(١) تجلت تلك العلاقة الوثيقة بين السيل والحرب فى قول أبى تمام (الديوان بشرح التبريزى ج ٣ ص ٧٧)

لا تنكرى عطل الكريم من الغنى ... فالسيل حرب للمكان العالى

(٢) من ذلك قول زهير فى معلقته (شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات لابن الانبارى ٢٦٧)

وما الحرب إلا ما علمتم وذقتم ... وما هو عنها بالحديث المرجم

متى تبعثوها تبعثوها ذميمة ... وتضر اذا ضريتموها فتضرم

فتعرككم عرك الرحا بثفالها ... وتلقح كشافا ثم تنتج فتتئم

والإخاء وكلتاهما مألوفة فى الشعر (١) غير أن أبا تمام يجمع بينهما ليزيد من حدة توتر العلاقات بين الالفاظ ويخرجها عن الإلف والاعتياد فتنتظم على أساس جدلى درامى ، فقد كان من شأن الاخاء أن يمنع ورود فكرة الالقاح كما كان من شأن الالقاح ان يسقط علاقة الاخاء غير أن التركيب اللغوى للبيت ظل محافظا على هذين الضدين وما يشيعانه من توتر يتجلى بصورة أشد حينما تكون الناقة التى تلقح ناقة حائلا ، وينتزع هذا التوتر من الكلمات أضدادها فالإلقاح يوازى التأخير والماخض توازى الحائل وإذا كان الإلقاح قد تم وهى حائل فالتأخير يقع وهى ماخض .

وتهيمن هذه الرؤية الجدلية على الأبيات بعد ذلك فلا تظهر للاشياء قيمة إلا إذا اقترنت بنقائضها فكل سمة يذكرها الشاعر تقابلها سمة أخرى تناقضها صراحة أو ضمنا وكأنما لا يتأتى اثبات الشىء إلا بنقض ما يتنافى

---

(١) يقول زيد الخيل (حماسة البحترى ٣٣)

وليس أخو الحرب العوان بمن نأى بجانبه ولا السؤوم المواكل
ولكن اخوها كل اشعث دارع يمالى السلاح فوق اجرد ناقل

ويقول الحارث بن عباد (حماسة البحترى ٣٣) :

قربا مربط النعامة منى لقحت حرب وائل عن حيال
لم أكن من جناتها علم الله وإنى بحرها اليوم صال

معه واسقاطه ، ولذلك يتوالى الأسلوب الشرطى مكررا "إذا" فى أربعة مواضع من الأبيات الخمسة لتجعل من هذه الشرطية التى تبنى عليها التراكيب عنصرا أساسيا يحدد العلاقات بين الأشياء ويجعل التوتر سمة أساسية فيها . فطهارة عرض الشجاع لا تدرك إلا فى مقابل دنس عرض الرعديد واقدام المقدام لا يتضح إلا أمام هرب الجبان ، والسمو لا يتخذ أبعاده الواضحة إلا عندما يقبض النقع العيون .

...

بتحليل الابيات السالفة نستطيع الوقوف على أهم معالم مذهب أبى تمام الشعرى التى يمكن أن نفسر على ضوئها كثيراً من الإشكالات التى أثارها عند القدماء ، فالمديح لديه يتخذ بعدا جديدا يصبح فيه نوعا من الانتهاك للحدود المألوفة يصل إلى درجة الفتك والعبث بالابعاد الموضوعية للأشخاص والاشياء حتى استحالت معه عملية تتبع المناقب والإشادة بها الى عملية خلق لهذه المناقب واعادة تكوين لها ، فالمديح فى الأبيات السالفة اصبح نوعا من الرؤية الكونية للطبيعة تنظم مكوناتها على أساس جدلى يبدأ من الكلمة الشعرية ويتخذ سبيله إلى الظهور والتطور من خلال التركيب اللغوى للأبيات فيخضع لسلسلة طويلة من التحولات ينبثق من تلك الطاقة الكامنة التى تحتضنها الكلمات ، فقد تقمص الكرم فى الأبيات السالفة عدة أشياء تتابعت فى صورة نمو عضوى داخلى للكلمات وظل الكرم بعد هذا

كله أمرا غامضا يلتقى بمعالم الكون الكبرى يلوح برقا فى السماء تارة ويتدفق سيلا على الأرض تارة أخرى .

نشيم بروقا من نداك .... وادٍ من العُرْفِ فائضُ

وحينما نقف على الكلمات التى تجلى فيها الكرم فاننا نجدها تتوالى على النحو التالى :

بروق ← عروق ← سيوف ← "سيول" .

وهذا يعنى أن تتابع الكلمات يرتبط - كذلك - بما تنطوى عليه من خصائص صوتية تتجلى فى الحروف المكونة لها من جهة ، ووزنها الصرفى من جهة أخرى . ومع أن كلمة سيول لم ترد صراحة فى الشعر إلا انها تكمن خلف دلالة الوادى الفائض .

وبهذا نرى أن الكلمات فى الشعر عبارة عن ومضات تسرى فى تيار متصل وايحاءات متلاحقة يتولد بعضها من بعض . وقد تأخذ هذه الايحاءات والتولدات بعدا دلاليا ينبع من مضمون الكلمة وقد تنطلق من الجرس الصوتى للكلمة المستند على وزنها الصرفى والاصوات المكونة لها والشاعر فى شعره يتعامل مع الكلمات لا مع الاشياء ، ذلك أن الكلمة لا تشير إلى الشئ وإنما تحمل فى طياتها الصلة الوثيقة بين الإنسان والشئ وهى بذلك تستبطن تجربة الانسان فى الوجود وعلاقاته مع الاشياء . ومشكلة النقد القديم عند الآمدى وسواه انه تصور ان الأشياء فى الشعر هى الأشياء فى الواقع وأن الكلمات إنما تشير إلى هذه الأشياء ، ولهذا فهو سرعان ما يترك الكلمة

الشعرية وينتقل منها إلى الشيء محاولا أن يجد تفسيرا للعلاقات بين الأشياء في الواقع ومن ثم يجد نفسه مضطرا إلى إقامة مختلف الجسور المنطقية والعقلية ليتوصل بها إلى الانتقال من شيء إلى شيء فإذا لم يتمكن من ذلك وعجز عن تصور ما هنالك من علاقات حكم بفساد الشعر وخطأ الشاعر في التشبيه وإحالته في الاستعارة وأنه لم يحسن انتقاء ألفاظه عند مخاطبة الممدوحين، وحينما عاب النقاد القدماء على أبي تمام ورود ألفاظ الدلو والرشا ، والبئر في مدحه للممدوحيه فإنما كانوا يتعاملون مع الأشياء لا الكلمات ولم يأخذوا في الاعتبار ما تنطوي عليه هذه الكلمات من دلالة على الحياة واستمرارية الوجود الإنساني على هذه الأرض .

يقول أبو تمام : (١)

بَرقتْ بوارقُ من يمينكَ غادرتْ ... وضحا بوجهِ الخطبِ وهو بهيمُ (٢)

ضربتْ أنوفَ المحلِ حتى أقلعتْ ... والعُدْمُ تحتَ غمامِها معدومُ

للهِ كفٌّ محمدٍ وولادُها ... للبذلِ إذْ بعضُ الأكفِّ عقيمُ

---

(١) الديوان بشرح التبريزي ج ٣ ص ٢٩١ وهي من قصيدة في مدح محمد ابن الهيثم بن شبانة مطلعها :

اسقي طلولهم اجش هزيم ... وغدت عليهم نضرة ونعيم

(٢) الوضح : الضوء والبياض من كل شيء ، بهيم : أسود .

متفجرٌ نادمتُه فكأننـــــي ... للدلوِ أو للمرزمينِ نديـمُ (١)

غيثٌ حوى كرمَ الطبائعِ دهرَهُ ... والغيثُ يكرمُ تارةً ويلـومُ (٢)

مازال يهذى بالمكارمِ دائبا ... حتى ظننّا أنهُ محمـومُ

للجودِ سهمٌ فى المكارمِ والتقى ... ماربّه المكدى ولا المسهـوم (٣)

وبيانَ ذلك أنّ أولَ من حبا ... وقرى خليلُ اللهِ ابراهـيم (٤)

أعطيتنى ديةَ القتيلِ وليس لى ... عقلٌ ولا حقٌّ عليكَ قديـمُ (٥)

الا ندىً كالدينِ حلَّ قضاؤه ... إنّ الكريمَ لمعتفيهِ غريـمُ

وقد كان النقاد القدماء أكثر من مأخذ على هذه الابيات فلم يستسغ ابن سنان الخفاجى قول أبى تمام :

متفجرٌ نادمتُه فكأننـــي ... للدلوِ أو للمرزمينِ نديـمُ

---

(١) الدلو : برج فى السماء على هيئة رجل قائم بيده دلو ، المرزمان : من النجوم وهما الشعريان العبور والغميضاء . ورواية البيت فى شرح التبريزى للديوان "للنجم" بدلا من "للدلو" وارجح انها محاولة متأخرة لتصحيح البيت وتخليصه من لفظ الدلو ، وفات المعدل للبيت ان لا معنى لعطف المرزمين على النجم لان المرزمين من جنس النجم كذلك وقد اعتمدت على رواية البيت كما جاء فى شرح الصولى ٢ / ٤٢٠ واخيرا فقد اشار محقق شرح التبريزى الى ان هذا البيت قد جاء احدى النسخ التى اعتمد عليها فى التحقيق بلفظ الدلو لا النجم.

(٢) يلوم : بمعنى يلؤم .

(٣) يقال ساهم الرجل غيره فسهمه اى غلبه فالمسهوم المغلوب ، المكدى من أكدى اذا افتقر.

(٤) حبا : اعطى .

(٥) العقل : الدية سميت عقلا لانها كانت تؤدى من الابل التى تعقل عند بيت من يقبلها .

فقال " الدلو هاهنا أحد البروج ولا أختاره لموافقته اسم الدلو المعروف "(١) وعاب عليه الجرجاني في الوساطة قوله :

مازالَ يهذِي بالمواهبِ دائباً   حتى ظَنَنّا أنه محمومُ

وقال إن أبا تمام قد تناول معنى باردا وغرضا فاسدا فأكده وأضاف الحمى والهذيان (٢) ، وكذلك عابه ابن المعتز في رسالته عن محاسن شعر أبي تمام ومساويه (٣) وعده العسكري في الصناعتين من ردئ المبالغة (٤) .

ولفظ الدلو الذي عابه النقاد من الألفاظ الشعرية الأثيرة عند ابي تمام وقد ورد في أكثر من موضع من شعره فقد قال يمدح (٥) :

أأتركُ حاجَتِي غرضَ التواني   وأنتَ الدلوُ فيها والرِّشاءُ (٦)

---

(١) ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة ص ٧٦ .
(٢) القاضي الجرجاني : الوساطة ص ٢٥٩ .
(٣) المرزباني : الموشح ص ٢٨٤ .
(٤) ابوهلال العسكري : الصناعتين ص ٣٨٠ .
(٥) الديوان بشرح التبريزي جـ ٤ ص ٤٤٠ من قصيدة في عتاب الشاعر علي بن الجهم ومطلعها :
بأيِّ نجومِ وجهكَ يستضاءُ   أبا حسنٍ وشيمتكَ الإباءُ
(٦) الغرض : الغاية والهدف الذي يرمى اليه . وقد أشار المحقق الى ماورد في احدى النسخ برواية وانت الغرب ثم علق على ذلك بقوله : وهو أحسن لفظا وان كان واحدا ، لإثبات الغرب بدلا من الدلو ويشبه اثبات النجم بدلا من الدلو في قوله :
متفجر نادمته فكأنني   للدلو أو للمرزمين نديم
وكلاهما يغفل تاريخ اللفظ الشعري عند أبي تمام .

وعابه عليه الجرجانى فى الوساطة (١) . وقال يمدح :

أنتَ دلوٌ وذو السماح أبو موسى قليبٌ وأنتَ دلوُ القليب	
أيها الدلوُ لا عدمتُكَ دلواً من جيادِ الدِّلاءِ صلبَ الصليبِ	

وعابه عليه العسكرى (٢) .

وهذا كله ينزه اختيار أبى تمام للفظ الدلو الذى عابه ابن سنان عن السهو عن الموافقة بين برج الدلو والدلو المعهود ليصبح حصيلة رؤية شعرية تتفجر من خلال ذلك التوتر بين معنيى الكلمة حينما يحلّق بهما واحد فى أجواز السماء ويغوص بها الآخر فى أعماق الارض ، وبهذا تتساوق مع تلك الثنائية التى تشكل الحركة المحورية للقصيدة التى يقول أبو تمام فى مطلعها : (٣)

أسقى ديارَهمُ أجشُّ هزيمُ	وغدتْ عليهمْ نضرةٌ ونعيم (٤)
جادتْ معاهدَهم عهادُ سحابةٍ	ماعهدُها عندَ الديارِ ذميمُ (٥)
سفهَ الفراقُ عليكَ يومَ رحيلهم	وبما أراهُ وهوَ عنكَ حليمُ

---

(١) القاضى الجرجانى : الوساطة ص ٦٩ .
(٢) أبو هلال العسكرى : الصناعتين ص ٣٦٨ .
(٣) الديوان بشرح التبريزى جـ ٣ ص ٢٨٩ وهى فى مدح محمد بن الهيثم ابن شبانة .
(٤) أجش: وصف للرعد من الجشة وهى بحة فى الصوت ، هزيم وصف للرعد ايضا ويكون من التهزم وهو صوت السحاب عند ما يتشقق بالماء .
(٥) المعاهد : الديار. عهاد السحاب مطرها أول العام.

ظَلَمَتْكَ ظَالمةُ البريءَ ظَلُومُ　　والظلمُ من ذي قدرةٍ مذمومُ
زَعَمَتْ هواكَ عفا الغداةَ كما عفتْ　　منها طلولٌ باللّوى ورسومُ

ويتميز المطلع بوجود علامتين أساسيتين فيه هما : المطر والمرأة وهما علامتان متمايزتان يظهر تمايزهما فى ذلك التصريع الذى جاء فى البيت الرابع وهو قوله :

ظلمتك ظالمةُ البرىء ظلومُ　　والظلمُ من ذى قدرةٍ مذمومُ

ليجعل من حركة البيتين الاخيرين حركة مستقلة تمثل بد ٣ مستقلا تربطه بالأبيات الاولى علاقة جدلية ضدية ففى الوقت الذى تسقى فيه السحابة الطلول لتحيلها إلى نضرة ونعيم يستحيل معها الموت إلى حياة ، تقوم المرأة بعكس ذلك حينما تظلم بريئا ، وفى الظلم شىء من التدمير لا يلبث أن يستحيل معه الهوى إلى اطلال متهدمة فتنتهى الحركة الثانية إلى عكس ما انتهت إليه الأولى حتى تلغيها وتسقط دورها .

على ضوء جدلية الحياة والموت هذه تتجلى صورة الصراع بين الممدوح محمد بن الهيثم والخرمية بعد أن يرتفع الممدوح ليجاور السماك فى السماء مدمرا الكفر مقيما الحق مرجعا الحياة إلى مرجعها الصحيح من الوجود

لمحمدِ بنِ الهيثمِ بنِ شبابةٍ　　مجدٌ إلى جَنْبِ السّماكِ مقيمُ (١)

---

(١) السماك : من نجوم السماء وهما سماكان : الأعزل فى الجنوب ، والرامح فى الشمال .

لمعت أسنته فهن مع الضحى ... شمس وهن مع الظلام نجوم
نضبت سيوفك للقراع فأغمدت ... والخرمية كيدها مخروم
أبليت فيه الدين من نقيبة ... تركت إمام الكفر وهو أميم (١)

وهكذا تظل السماء – كما كانت عند ذكر السحاب والمطر – مصدرا للحق والقوة والحياة . ولذا يتجلى الكرم فى صورة صراع بين الخصب والمحل ، بين النور والظلام ، بين الخير والشر فى قوله :

برقت بوارق من يمينك غادرت ... وضحا بوجه الخطب وهو بهيم
ضربت انوف المحل حتى أقلعت ... والعدم تحت غمامها معدوم

فالعطايا التى تبرق فى اليمين فاتكة بالمحل قاتلة للعدم وثيقة الصلة بالسيوف التى نضبت للقراع . والخطب الذى صار له وجه ، والمحل الذى نمت له أنوف إنما اكتسبا هذا التشخيص لأنهما يتحركان فى نفس القطب الذى تحركت فيه من قبل المرأة الظلوم والخرمية الكفرة فكل منهم محور من محاور الجحود والشر يقف على طرف النقيض من ضيا السحابة وهدى الدين وكرم الممدوح .

لله كف محمد وولادها ... للبذل إذ بعض الأكف عقيم
متفجر نادمته فكأنني ... للدلو أو للمرزمين نديم
مازال يهذى بالمواهب دائبا ... حتى ظننا أنه محموم

---

(١) ابلى : اجتهد فى خدمة الدين ، النقيبة : السجية ، الأميم : من يهذى لإصابة رأسه .

وقد أفضى ذكر البرق والغمام إلى الولادة لما ينطوى عليه الماء من معانى الإخصاب والإلقاح للحياة ، والولادة تنبع كذلك من خلال العلاقة الضدية مع العدم والموت الذى انتهى اليه المحل ، غير أن جدلية الاضداد لا تلبث أن تقيم العقم كطرف مقابل ومناقض للولادة ليتحقق بذلك البعد الدرامى الذى يربط بين كلمات الأبيات وما يتسم به من توتر وصراع وكأن هذا العقم امتداد للمحل والعدم والخطب .

والولادة نوع من تفجر الحياة وانبثاقها وتعدد العناصر المكونة لها وهى بعبارة أخرى ضرب من الانقسام والازدواج يعطى الحياة بعدا جديدا يكفل لها الاستمرار والتطور حتى يصبح ضربا من التسامى فوق الموت والفناء ولذلك لا يلبث الممدوح أن يرتفع ليلتقى بمعالم العطاء فى السماء فى صورة الدلو والمرزمين ، ولكل منهما بعده الدلالى الذى يستبطن حركة الازدواج المنبثقة عن الولادة والتفجر تتجلى فى تثنية المرزمين ، وفيما يشتمل عليه الدلو من "لبس دلالى" يفضى إلى برج الدلو وهو فى صورة رجل قائم يحمل دلوا فى يده وكأنه يسكب الماء من أبعاد الفضاء ، وإلى صورة الدلو المعهود وهو ينزح الماء من أعماق الارض .

ورمزية الدلو والمرزمين تنبعث من المطر الذى هو ينبوع الحياة الأول عند العربى الذى يحيطه جفاف الصحراء بالموت من شتى نواحيه فتتعلق عيناه بالسماء باحثة عن قطرة ماء تعيد إلى حياته الحياة ، وإلى هذه الطبيعة الفياضة تؤول مختلف الرموز التى تنبض بالحياة والعطاء فيلتقى

الكريم بمعالم الحياة فى السماء كالغيث والسحاب والبرق ، ومنابع الحياة فى الأرض كالسيل والنهر والروض والبئر والدلو والرشاء ، وهذه الرموز بتقابلها وتكاملها كأنها تحدد الأبعاد الشعرية للكريم فما يلبث أن يستحيل وجوده البشرى إلى وجود آخر كفاه تستمدان الحياة من السحاب وقد ماه تبعثان الحياة فى التراب .

والمنادمة تعيد الممدوح إلى الأفق الإنسانى وتوثق علاقات المحبة والمودة بينه وبين الآخرين وتحد من تلك الهوة التى يحدثها هذا الاستعلاء الذى ينفصل فيه وجوده عن البشر حينما يتسحيل إلى دلو ومرزمين .

والهذيان يستبطن حركة التفجر والانتشار وهو كذلك نمو داخلى للمنادمة وما تنطوى عليه من اتجاه وجدانى نحو الآخرين . ومن شأن الهذيان أن يخرج الكرم عما هو معهود ومألوف ويرتقى به عما هو معقول ومعروف فيغرس فيه سمة الغرابة والتفرد ، والحمى امتداد للهذيان واستغراق فيه يبلغ بها التفرد والتميز حده الأقصى حينما يخرج عن كل اعتدال واعتياد .

والهذيان والحمى من باب الجنون الذى عابه ابن المعتز (١) والقاضى الجرجانى (٢) فى قول أبى تمام (٣) :

---

(١) المرزبانى : الموشح ص ٢٧٧ .
(٢) الجرجانى : الوساطة ص ٧٥ .
(٣) الديوان بشرح التبريزى ج ١ ص ٢٠٤ وهو من قصيدته فى مدح ابى دلف ومطلعها :

على مثلها من أربعٍ وملاعبِ أُذيلت مَصُونَاتُ الدُّموعِ السواكِبِ

تكادُ عطاياه يُجَنّ جُنونُهـــا إذا لَمْ يعوِّذْها بِنَغْمَةِ طالبِ

وقوله (١)

يمينُ محمّدٍ بحرٌ خِضَـــمٌّ طموحُ المَوجِ مجنونُ العُبَابِ

والجنون هنا ليس عيبا مرضيا كما فهمه النقاد الذين عابوا على أبى تمام ماقاله وإنما هو نوع من الارتقاء والتميز يمنح الكرم أفقا أعلى من أفق القدرة المعتادة ويجعل منه كرما متجاوزا للمألوف مستعليا على المعتاد . (٢)

وحينما يصف أبوتمام الكرم بالجنون فان العلاقة بين الكلمتين تتجاوز مجرد اثبات شئ لشئ ذلك أن التجاذب بين اللفظتين يفجر أجمل مايكمن فيهما من طاقات فينتزع الجنون من الكرم مايعتقد أنه ينبغى عليه من أسباب وغايات نفعية محددة ليغرس فيه سمة التميز والتفرد ، ويضع الكرم الجنون فى أفق إنسانى سام يدمر ماعلق بالكلمة من دلالة على المرض ، وبهذا

---

(١) الديوان بشرح التبريزى جـ١ ص ٢٨٣ وهى من قصيدته فى مدح محمد بن الهيثم بن شبانه ومطلعها :
سلامُ اللهِ عدة رملِ خبــتٍ على ابنِ الهيثمِ الملكِ اللبابِ

(٢) جاء فى تهذيب اللغة للازهرى (جـ١٠ ص ٤٩٩) إن العرب تقول للنخل المرتفع طولا : مجنون وللنبت الملتف الذى تأزر بعضه فى بعض مجنون ، وقال الفراء : جنت الارض إذا جاءت بشئ معجب من النبت ، وقال ابن الشميل : قال أبوخيرة : الأرض المجنونة : المعشبة التى لم يرعها أحد وأتيت على أرض هادرة متجننة وهى التى تهال من عشبها ، وقد ذهب عشبها كل مذهب . ومايجدر ذكره أن العلاقة بين الجنون والكرم والغنى قد امتدت إلى كتب تفسير الأحلام فمما قاله الشيخ عبد الغنى النابلسى فى تعطير الانام (١ / ١٢٠) " الجنون فى المنام عز وغنى إذا كان من غير عارض وهو يدل على اقبال الدنيا والافراح والمسرات . . والجنون مال يصيب صاحبه بقدر الجنون منه إلا انه يعمل فى انفاقه بقدر مالا ينبغى من السرف فيه ".

تتجلى الكلمتان فى أبدع صورهما فتولد بذلك الكلمة الشعرية التى هى جوهر الشعر .

وقد أدّى التفجر والحمى والهذيان وظيفة التطهير حينما غدا فعلا ايجابياً ومكابدة لترويض النفس ومعاناة الانسان فيه طريق للخلاص من الذم الذى ينتج عن الجشع والطمع وكأن هذا الجشع يمثل الخطيئة الأولى التى تولد مع الانسان فينصب جهاده على مقاومتها والتخلص منها ". (١)

غير أن هاجس الجود الذى تجلّى هذيانا وحمى لا يلبث أن يسمو بما حبه فى لحظة تطهير تجمع بينا لمكارم والتقى حتى يغدو وربما آمنا مطمئنا لهذا الجود بعد أن تحقق له تنقية النفس وخلاصها وقد عبر أبوتمام عن هذه المعاناة فى أحد أبياته بأنها " شق للنفس " وفى هذا التعبير مافيه من دلالة على التوتر والمكابدة حيث يقول :(٢)

---

(١) أدركت العرب الكرم على هذا النحو حينما جعلت الكريم - كما يقول الفراء - تابعا لكل شىء نفت عنه فعلا تنوى به الذم (تهذيب اللغة للازهرى ج١٠ ص٢٣٣) ولأن الكرم ضرب من ضروب تنقية النفس وتطهيرها فقد سمت العرب الأرض المثارة المنقاة من الحجارة كرما (تهذيب اللغة للازهرى ج١٠ ص٢٣٧) وقد ألم ابوتمام بهذا النمط من التفكير حينما وصف أخلاق ممدوحه بأنها منقاة كالأرض السهلة الخالية من الحصى والحجارة فقال : (الديوان بشرح التبريزى ج٢ص٤٢٦) :

نميلُ إلى شمائلَ منه ميثٍ قليلاتِ الأماعزِ والبراقِ

والميث جمع ميثاء وهى الأرض السهلة . والأماعز جمع أمعز وهى الأرض الغليظة التى بها حصى وحجارة . والبراق جمع أبرق وهو ارض بها حجارة وطين .

(٢) الديوان بشرح التبريزى (٣ / ٢٢٧) وهى من قصيدته فى مدح محمد بن يوسف ومطلعها :

ان عَهْدا لو تعلمانِ ذَميما أن تناما عن ليلتى وتُنيما

فعلمنا أنْ ليسَ إلاّ بشقِّ النـ ـفس صارَ الكريم يدعى كريما
طلبُ المجدِ يورثُ المرءَ خبلا وهموما تقضقضُ الحيزوما (١)

وهذا ما ينزل فضل الكرم منزلة الفداء الذى يضحى به الإنسان فى سبيل المجد والشرف وعندئذ يتخذ الجود مجالا دلاليا جديدا تتجاذب إليه كلمات القتل والدية والعقل والحق والدين والقضاء والغرم فى قوله : (٢)

للجود سهمٌ فى المكارم والتقى ما ربّه المكدى ولا المسهوم
وبيان ذلك أنّ أول من حبا وقرى خليلُ الله ابراهيم
أعطيتنى دية القتيل وليس لى عقلٌ ولا حقٌّ عليك قديم
الأندى كالدين حلّ قضاؤه إنّ الكريم لمعتفيه غريم

وعندما يسمى أبوتمام العطاء دية للقتيل يكون مستغرقا فى فكرة الفداء لما فى الدية من انقاذ لمن وجب عليه حد القصاص ولما فيها كذلك من تطهير له من جرم القتل .

ومن هذا الأفق الذى يوضع فيه الكرم تتولد فكرة أن الكريم غريم لمعتفيه وعلاقة الغرم هذه تؤول بالعطاء إلى أن يصبح دينا يجب قضاؤه . وتمد فكرة الفداء هذه جذورها إلى أعماق التاريخ لتوقظ فيه قضية نبى الله ابراهيم مع ولده اسماعيل وكيف أنه فدى بكبش سمين ، إلا أن اباتمام اكتفى بان لمس هذا الرمز لمسا خفيفا ترك شراح الديوان والنقاد فى حيرة

---

(١) الخبل : فساد الاعضاء ويقال فى كل فساد ، تقضقض الحيزوم اى تكسره والحيزوم أ: الصدر .
(٢) الديوان بشرح التبريزى جـ٣ ص ٢٩٢ .

لاذوا معها بالصمت ازاء هذه العلاقات الغريبة بين الجود وسيدنا ابراهيم ودية القتيل والغريم .

...

ثم كان ما عابه عليه الآمدى قوله : (١)

سَعَى فاستنزَلَ الشَّرفَ اقتسارا ولولا السَّعْيُ لم تكنِ المساعِى

وعده هجاء مصرحا لأنه إذا استنزل الشرف فقد صار غير شريف ، وذلك أنك إذا ذممت رجلا شريفا شريف الآباء كان أبلغ ماتذمه به أن تقول : قد حططت شرفك ووضعت من شرفك "(٢) .

ومشكلة الآمدى أنه لا يستطيع أن يرى العلاقة بين الانسان والشرف خارج نطاق هذا البعد المكانى الذى يحدده القول الشائع المألوف " حط فلان شرفه ووضعه " عند قصد الذم ، لذلك صدمه أبوتمام حينما قام بقلب هذا الوضع فجعل استنزال الشرف للمدح ، وهو بهذا الخروج عما جرى عليه الإلف يضفى على العلاقة بين الشرف والانسان طابعا تغدو فيه متوترة ديناميكية تنبع من قوله "اقتسارا " فالشرف فيها أفق أعلى من الإنسان يتسم بشىء من التمنع والاعتصام وذلك يقتضى من الإنسان ضربا غير يسير من المجاهدة

---

(١) الديوان بشرح التبريزى جـ٢ ص ٣٣٩ وهو من قصيدة فى مدح مهدى بن اصرم مطلعها :

خذى عبراتِ عينك عن زماعى وصُونى ماأزلتِ من القِناع

(٢) الآمدى : الموازنة جـ١ ص ٢٤٠ .

مع كل ما يتعارض مع الشرف من الاطماع والأهواء والنقائص ، وقد كانت العرب تسمى كل نشز من الأرض قد أشرف على ما حوله شرفا (١) ، غير أن تمنّــــع الشرف وتعاليه وما يفرضه من تضحية لا يلبث أن يحيل طلب الانسان لــــه وسعيه إليه إلى ضرب من المنازعة والعداء فيغدو بلوغ الإنسان له وظفـــره به نوعا من الاقتسار والتمكن وليس مجرد اتسام سلبى يسير التناول سهلــه واستنزال الشرف صورة من صور الاقتدار عليه والتحكم فيه .

وأبيات القصيدة كلها تنبع من هذه المكابدة والمعاناة فلا تؤخــذ فيها الأشياء إلا قسرا وعنوة ولا تتهيأ إلا بعد حزم وعزم وشدة يقهر بهـــا الانسان المستحيل ويبلغ ما لا يمكن بلوغه ، ولذلك كان مما عابوه عليه فى نفـس القصيدة قوله :

فلبّ الحزمَ إنْ حاولتَ يَوْمــا بأنْ تستطيعَ غيرَ المُستطــاعِ

وقالوا : إن الحزم يكون فى ترك طلاب ما لا يطاق فكيف يعين على ادراكــه حتى قال : أجبه بالتلبية إذا حاولته (٢) . ولم يفطن من عابه إلى أن المعاناة والمكابدة التى تتجلى فى تلبية الانسان للحزم تعد قيمة فى حد ذاتها بصـرف النظر عن امكانية الوصول إلى ما يراد الوصول إليه ، وفى ضوء هذه الرؤيـــة نستطيع أن ندرك معنى قوله فى القصيدة نفسها :

لَحُسْنُ الموتِ فى كرمٍ وتقْوى أحبُّ إليهِ منْ حُسْنِ الدّفاعِ

---

(١) الازهرى : تهذيب اللغة جـ ١١ ص ٣٤٤ .

(٢) الديوان بشرح التبريزى جـ ٢ ص ٢٣٨ .

لانه فى حسن الموت لا فى حسن الدفاع تتجلى أعظم صور المكابدة والمعاناة المقصودة لذاتها حين تغدو غاية من شأنها أن تصرف المجاهد والمكابد عن التفكير فى الحياة والظفر بها متوسلا بحسن الدفاع .

ومن خلال هذه الرؤية التى تعتصم بالمجاهدة دون أن تتطلع إلى مكسب أو مغنم عاجل يتولد الاحساس بالاكتفاء بالذات والاكتمال الذى تنتهى إليه القصيدة فى آخر ابياتها :

فَلَوْ صَوَّرْتَ نفسكَ لَمْ تَزِدْها ... على ما فيكَ مِنْ كَرمِ الطِّبَاعِ

...

وعاب عليه الامدى قوله (١) :

يقظٌ وهو أكثرُ النَّاسِ إغضا ... ءً على نائلٍ له مسْرُوقِ

فخطأه قائلا " إن نائله هو ما ينيله فكيف يكون مسروقا منه " ثم قال : " وهل يكون الهجو إلا هكذا : أن يجعل نائله مأخوذا منه على سبيل السرقة ؟ (٢) والآمدى لم يفطن إلى المفارقة التى أفضت بالشاعر إلى هذا الموقف الذى

---

(١) الديوان بشرح التبريزى جـ ٢ ص ٤٤٥ وهو من قصيدته فى مدح ابى سعيد محمد بن يوسف ومطلعها :
ماعَهِدْنا كذا نحيبَ المشوقِ ... كيف والدمعُ آيةُ المعشوقِ
(٢) الآمدى : الموازنة جـ ١ ص ٢٤١ .

يستحيل فيها النائل إلى مسروق والعلة فى ذلك أن الآمدى لم ينظر إلى البيت فى السياق الذى ورد فيه وإنما تناوله مبتورا عما قبله وبعده وتبعه فى ذلك ابن سنان الخفاجى فعد البيت من باب الهجاء. (١)

وسبيلنا إلى ادراك المعنى الشعرى أن نقتنصه من خلال السياق انطلاقا من نظرة شمولية تدرك الأشياء ادراكا كليا لا يُنْظر فيه إلى أى جزء من الأجزاء خارج نطاق الوحدة العضوية التى تربطه ببقية الأجزاء الأخرى وهذا يعنى أن علينا أن نعيد قراءة بيت أبى تمام وفق السياق الذى جاء فيه وهو من جملة ابيات يقول فيها :

مَلَكَتْ مالَهُ المعالى فما تَلْـ ـقاهُ إلا فريسةً للحقوقِ

يَقِظٌ وهو أكثرُ الناسِ إغضا ءً على نائلٍ له مسروقِ

أنا وَلْهانُ فى ودادِكَ ماعِشْـ ـتُ ونشوانُ فيكَ غيرُ مُفيقِ

راحتى فى الثناءِ مابَقِيَتْ لـ ـى فضلةٌ من لسانى المفتوقِ

والذى نلاحظه أن أبا تمام ، فى البيت التالى للبيت الذى عيب عليه أخذ يتحدث عن الوله والنشوة اللذين أفضيا به إلى ماوراء المعقول حينما يصبح الثناء نوعا من تجاوز المعتاد والمألوف فيستحيل إلى مايشابه الوجد الصوفى وما يتسم به من ارتياح وشعور بالاكتفاء الذى يتجلى فى تكرار " ياء التملك "

---

(١) ابن سنان الخفاجى : سر الفصاحة ص ٢٥٦.

فى كل من " راحتى " " بقيت لى " " لسانى " وعندئذ يتفتق اللسان متسعا يلتقى بالثوب الذى يفتق فيتحرر من الخياطة والطيب الذى يفتق بغيره فتضوع رائحته وتنتشر (١) .

ولغة اللسان المفتوق هى التى أوقفت الشاعر على تلك الآفاق الرحبة التى تتسع حتى تغد وأشمل من أن تحد بأبعاد ماهو معروف ومألوف أو معقول ومحسوس ، ولقد كانت بداية انطلاقة نحو هذه الآفاق هى لغة المفارقة التى تجلت فى قوله " ملكت ماله المعالى " ذلك أن من شأن المال أن يكون مملوكا لمن هو له واقعا تحت تصرفه غير أنه فى هذا التركيب اللغوى يصبح ملكا للمعالى رغم نسبته إلى صاحبه بإضافة ضميره اليه فهو " ماله " إلا أنه ملك للمعالى . وهذا مايكسب المعالى طابع الفتك والافتراس والتسلط على الكريم . ذلك التسلط الذى يتراءى فى اسلوب النفى " فما تلقاه " التى تسقط وجوده وتخفيه ليعاود الظهور مرة اخرى بعد أن يستحيل إلى فريسة للحقوق التى ترتبط بالمعالى ارتباطا وثيقا يخرج كلتا الكلمتين عن حدودهما المعجمية الضيقة فلاتغدو المعالى مجرد الجاه والرفعة والملك ولا تظل الحقوق مجرد الواجبات التى يتحتم على المرء القيام بها ، فالمعالى استعلاء

---

(١) قال المعرى فى شرح البيت السابق : " يقال رجل مفتوق اللسان إذا كان حسن الكلام واسع العبارة كان لسانه فتق فاتسع ، كما أن الثوب اذا فتق فقد زال مايحبسه من الخياطة . ومن هذا النحو فتقت الطيب بغيره اى وسعت رائحته كانها كانت مخيطة فذهب عنها الخياط (الديوان بشرح التبريزى جـ ٢ ص ٤٤٥) .

بالنفس يحقق لها وجودا أعلى من وجودها الحيوانى ويرفعها الى مستوى آخر تصبح فيه ملجأ للضعيف وملاذا لذى الحاجة فى مستوى يتطهر فيه الانسان من أنانيته وأطماعه ولعل صورة الافتراس تنزل منزلة طقس من طقوس التطهير والتضحية ، وعن هذا التعالى على زينة المال وأطماع النفس يقول أبوتمام (١):

إذا زينةُ الدنيا من المالِ أعرضَتْ   فأزينُ مِنْها عِنْدَنا الحمدُ والشُّكرُ

وكُورُ اليتامى فى السّنين فَمَنْ نبَا   بفرخٍ له وكْرٌ فنحنُ لَهُ وَكْــرُ

أبىَ قدْرُنا فى الجودِ إلاّ نباهةً   فليس لمالٍ عِنْدَنا أبداً قَـدْرُ

وفى ظلال فكرة الافتراس والتطهير تتجاور فى البيت التالى لفظتا اليقظة والاغضاء لتحد كل منهما من اشعاعات الاخرى وابعادها فتتخلص اليقظة من شبهة الحرص على المال والانشغال به ويتخلص الإغضاء من سوء الغفلة وعدم الانتباه ، فيقظته لاتتنافى مع كونه اكثر الناس أعضاء لان اللفظتين تسعيان لتحديد الابعاد الشعرية للمعنى الكلى وتقاومان فكرة الافتراس وتعدلان منها .

وفى ضوء حوار الأضداد للالفاظ تتولد" فكرة النائل المسروق " التى صدمت الآمدى وجعلته يعد البيت من باب الهجاء ، ذلك أن النائل المسروق وليد فكرة الاغضاء الذى استدعاه اليقظ فى أول البيت من جهة وموازنة لفريسة المحقوق " فى البيت السابق من جهة أخرى ، وفى هذا النسق

---

(١) الديوان بشرح التبريزى جـ ٤ ص ٥٧٣ ، وهو من قصيدة يفخر فيها عند انصرافه من مصر مطلعها :

تصدَّتْ وحَبلُ البينِ مُسْتَحصِدٌ شَزْرُ   وقدْ سهَّل التَّوديعُ ماوعَّرَ الهجْرُ

يتطهر لفظ السرقة من دلالته الخلقية (١) وتتجه دلالته إلى العطاء الذى تستأثر المعالى فيه بامتلاك المال دون صاحبه ومن ثم يسوغ اغضاؤه عنه لشدة تمكن الخلق الكريم وطبيعة البذل من نفسه وتسلطه عليه وتحكمه فى تصرفاته وهذا مايؤصل العلاقة بين معنى النائل المسروق وامتلاك المعالى لمال الرجل ووقوعه فريسة للحقوق ، فكل تركيب من هذه التراكيب يحقق المعنى الشعرى للكرم باد خاله فى سياق اليقظة والاغضاء كما كان فريسة للحقوق ، وقد سمت العرب الرجل الذى يبلغ النهاية فى الكرم أُفقا ، وقالوا : أفق الرجل يأفَقَ إذا ركب رأسه فذهب فى الآفاق . وقالوا : رجل خَرْق ومِخْراق ومُتَخَرِّق أى سخى . وقالوا خرقَ الرّجل يخرق فهو أخرق اذا حمق . (٢) وقد أفضى هذا التفرد والتميز بالكرم إلى مايظن معه أنه بله فى قول أبى دهبل : (٣)

تخالُ فيه إذا حاورتَه بَلَهـا عن مالِه وهو وافى العقلِ والورعِ

---

(١) حاول الأستاذ الحسينى تفسير هذا البيت انطلاقا من علاقة الشعراء المداحين بالأمراء الممدوحين وقيمة عطايا هؤلاء بالنسبة لمدائح أولئك فقال : " إن أبا تمام يريد أن يقول أن هؤلاء المداحين لا يمكن أن يبلغ مدحهم هذه القيمة التى تساوى عطايا الممدوح لهم ، وقد كان ممدوح أبى تمام يعرف هذا لأنه يقظ بصير ولكنه مع هذا يتغاضى عنه لأنه جواد كريم وقد أراد أبوتمام أن يفصح عن هذه الحقيقة فى شعره لأن احساسه وإحساس ممدوحه أن هؤلاء المداحين فى الحقيقة أشبه باللصوص حين يأخذون مالا يستحقون بعد الحاح وابتذال " . (أبوتمام وموازنة الآمدى : ص ٨٦) .

(٢) الازهرى : تهذيب اللغة جـ ٩ ص ٣٤٣ .

(٣) الديوان بشرح التبريزى : جـ ٤ ص ٣٩٨ .

أو مرض كما فى قول الشمردل : (١)

إذا غدا المِسْكُ يَنْدَى فى مَفَارِقِهِمْ   راحوا تخالُهُمُ مرضَى من الكَرَمِ

وإلى هذه الافاق البعيدة دفعه أبوتمام فبلغ به مداه حينما جعله فى الأبعدين قائلا : (٢)

الوُدُّ للقُرْبَى ولكِن عرفُـــهُ   للأبْعَدِ الأوْطانِ دُونَ الأقْرَبِ

وقد عاب عليه هذا البيت العسكرى فى الصناعتين (٣) والآمدى فى الموازنة (٤) ، وابن سنان الخفاجى فى سر الفصاحة (٥) وسواهم ، وكانوا يصدرون فى عيبهم لهذا البيت عن معناه النثرى الذى يتعارض مع ما هو مألوف من كون الأقربين هم الأولى بالمعروف فكان مما قاله الآمدى أن أبا تمام قد نقص الممدوح مرتبة من الفضل إذ جعل وده لذوى قرابته ومنعهم عرفه وجعله فى الأبعدين دونهم أما العسكرى فقد رأى أن ابا تمام قد أغرى بهذا البيت أقرباء الممدوح لأنهم إذا راوا عرفه يفيض فى الأبعدين ويقصر عنهم أبغضوه وذموه .

ولم يلحظ الآمدى والعسكرى وسواهما من النقاد أن جدلية الأضداد التى سيطرت على أبيات هذه القصيدة قد دفعت أبا تمام إلى نقيض المعنى الشائع حتى كأنما يقاوم فى هذا البيت ما جرى عليه العرف وما أخذ به فى العادة من جعل العرف فى الأقربين فذهب إلى جعله فى الأبعدين دونهم ،

---

(١) أبوتمام : ديوان الحماسة بشرح المرزوقى الحماسية ص٢ ٧٠ .
(٢) الديوان بشرح التبريزى جـ١ص ١٠٣ وهى من قصيدته فى مدح عمرو بن طوق ومطلعها :

أَحْبِبْ بأيامِ العَقِيقِ وأطيبِ   والعيشُ فى اظلالهِنَّ المُعْجِبِ

(٣) العسكرى : الصناعتين ص ١٢٨ .
(٤) الآمدى : الموازنة جـ ١ ص ١٧٥ .
(٥) ابن سنان الخفاجى : سر الفصاحة ص ٢٥٦ .

وهذا يعنى أننا ازاء لغة تتحرر من الواقع والمعتاد لتقف فى أفق موازلهذا الواقع ، بل ومضاد له أحيانا .

وقبل هذا البيت يقول أبوتمام :

الجِدُّ شِيمتُه وفيهِ فكاهَــةٌ	سُجُحٌ ولا جِدٌ لِمَن لم يلعَــبِ(١)
شَرِسٌ ويتبَعُ ذاك لينُ خَليقةٍ	لا خيرَ فى الصَّهباءِ مالَمْ تُقْطَبِ(٢)
صَلْبٌ إذا اعوَجَّ الزمانُ ولم يكُنْ	ليُلينَ صُلْبَ الخطبِ مَن لم يصلُبِ
الودُّ للقُربى ولكنْ عُرفُــهُ	للأبعَدِ الأوطانِ دُونَ الأقــرَبِ

وبنية الأبيات تقوم على جدلية الأضداد فالجد لا يلبث أن يقاوم بالفكاهة فلا يظهر إلا من خلال هذه العلاقة الضدية معها ، والشراسة تمتزج باللين ومن دونه لا يفدو لها معنى ، والصلابة يقابلها اعوجاج الزمان لتغدو بعد ذلك سبيلا إلى تليين صلابة الخطب ثم ينتهى ذلك إلى المقابلة بين العرف والود ، والقربى والاباعد ، ولا يمكن ادراك البيت مفصولا عن موضعه من القصيدة ذلك أن السياق يجعل مقابلة العرف للود مقابلة النقيض للنقيض كما هو الحال فى الجد والفكاهة ، واللين والشراسة ، والاعوجاج والصلابة ، والقربى والاباعد ، وبهذا يفرغ العرف من الود فيغدو ضربا من العطاء المطلق لا يجد له مرتكزا من العطف والحب اللذين يبرران للنفس تخليها عما تملك فى سبيل انتقاله إلى شخص يعز عليها تربطها به صلة قرابة

---

(١) الفكاهة : المزاح ، السحج : اللين .
(٢) الصهباء : الخمر ، قطب الخمر مزجها .

أو صداقة ، وحينما يتجرد العرف من معنى الود يصبح امعانا فى المعاناة والمكابدة يقاوم بها الكريم طبيعته المجبولة على الحرص والاستئثار ، ولم يكن الاسترسال بعد ذلك بذكر الأبعد الأوطان دون الأقرب عبثا بل كان أمرا طبيعيا دعا اليه السياق نفسه فبعد أن تجرد العرف من معنى الود والصداقة حررته فكرة البعد المخصصة بالوطن من ضيق أفق النسب والقرابة والجوار وجعلته يأخذ بعدا جديدا يقوم على فضيلة العطاء كقيمة مطلقة وكأنما صار العرف الناشئ من الود للأقارب عرفا لا قيمة له لأن قيمة العرف تكمن فى اجتيازه هوة البعد وتغلبه على الانفصال النفسى العازل بين الناس الذين لا يربط بينهم جوار أو نسب .

ويكشف النسق اللغوى لكلمتى الود والعرف عن هذا الأفق الشعرى للمسألة فقد جاء " الود " معرفا "بأل " التى تفيد معنى الجنس وكأنما هو قدر مشترك بين الناس جميعا فهو من باب الغريزة التى لا فضل لأحد على أحد فيها لأنها تشمل جميع الناس بل والحيوان كذلك ، أما العرف فقد جاء مخصصا باضافته إلى الممدوح "عرفه " وكأنما هو أمر خاص به يميزه عن سواه من الاخرين ، ومن ثم صح أن يكون من باب الخلائق المتعبة التى قال عنها فى نفس القصيدة :

تَعِبُ الخَلائِقِ والنَّوالِ وَلَمْ يَكُنْ   بالمُسْتَرِيحِ العِرْضِ مَنْ لَمْ يَتْعَبِ

وتجاذب الأضداد وتواليها يسيطر على لغة هذا البيت حينما يصبح التعب وسيلة للراحة فى الوقت الذى تنكشف فيه الراحة عن التعب وكأن هناك جدلية عامة تنتظم الأشياء فتحيلها إلى سلسلة من الحركة المستمرة للاضداد

المتلاحقة التى تتكشف فيها الأشياء عن نقائضها على نحو مايظهر ذلك فى القصيدة نفسها حيث يقول :

فستخرب الدنيا وأبنية العلى وقبابها جدد بها لم تخرب
رفعت بأيام الطعان وغشيت رقراق لون للسماحة مذهب

فالخلود يرتبط ارتباطا وثيقا بالفناء والقباب التى تنبثق مرتفعة نحو السماء تنطلق من خلال الجدلية التى تتعاور البيت من طرفيه بالخراب ونفى الخراب ، ويتزامن البناء والتأسيس مع القتل والتدمير حينما ترفع القباب بأيام الطعان ليتأتى من وراء ذلك العلو والتسامى الذى يلوح على غشاء نورانى مذهب وكأنما هو لحظة التجلى التى تنتهى اليها حركة التغيير والتحول التى تمس جوهر الأشياء .

وكما أثار أبوتمام سخط ناقديه حينما قذف بالجود إلى الآفاق التى تجاوز به حدود المألوف والمعهود بعد أن جرده من أسباب الود والنسب والجوار فقد أثارهم كذلك حينما جرد الجود من مثوبة الحمد والعافين من موقف الشكر والثناء حيث يقول : (١)

لو يعلم العافون كم لك فى الندى من لذة وقريحة لم تحمد (٢)

---

(١) الديوان بشرح التبريزى جـ٢ ص ٢٠ من قصيدة فى مدح المأمون ومطلعها :
كشف الغطاء فأوقدى أو أخمدى لم تكمدى فظننت أن لم يكمد
(٢) العافون : الطالبون العرف . قريحة الإنسان طلكته التى جبل عليها .

فقد عاب عليه الآمدى هذا البيت قائلا : إنه غلط لأن هذا الوصف الذى وصف به الممدوح داعية إلى أن يتناهى الحامد له فى الحمد ويجتهد فى الثناء لا أن يمدع حمده (١) .

والآمدى لم يقف من هذا البيت إلا على معناه النثرى الذى يتعارض مع ما جرت به العادة فى وصف الممدوحين والثناء عليهم ولذلك عابه دون أن يعبأ بلغته الشعرية والمعنى الذى ينبثق من تركيبه اللغوى وعلاقته بسياق الابيات التى سبقته والتى لحقت به .

فأبوتمام يجرد السائل من موقف الشكر والثناء والتذلل ليعطيه بعدا جديدا تتوتر علاقته فيه بالمعطى حتى تصبح غايته من الأخذ الايلام والايذاء عندما يحمل المعطى على التخلى عما هو عزيز عليه وغال لديه (٢) ، ولذلك يأتى الحمد محصلة لاجتياز المعطى لهذا الاختبار وثباته لهذا الامتحان .

---

(١) الآمدى : الموازنة جـ ١ ص ٢٤١ .

(٢) نستطيع أن نتبين هذه العلاقة المتوترة بين العافى والمعطى فى أبيات اخرى لابى تمام حينما تستحيل إلى ضرب من العداء حتى تتوارد على الموقف ألفاظ الخوف والشج واللطم : يقول : (الديوان بشرح التبريزى جـ ٣ ص ٢١٠) :

أنا ثاوٍ بحمص فى كلِّ ضَرْبٍ ... من ضروب الإكثار والإفحام

كلّ قَدِّمٍ أخافُ حينَ أراهُ ... مُقبلاً أنْ يشجّنى بالسَّلام

رافعا كفَّهُ لبِرِّى فلا أحسبُهُ ... جاءنى لغير اللِّطام

وكما جرد أبوتمام العافي من الحمد فقد جرد الممدوح من الألم الذى يستشعره من يفقد جزءا مما يمتلك،ذلك أن ارتباط الكرم الوثيق بالألم إنما هو نتيجة الاحساس بالخسارة ، غير أن أبا تمام يسمو بممدوحه فوق هذا الاحساس الطبيعى حينما يرتبط فعل الكرم لديه باللذة والسرور. ويبلغ بالمعنى أقصى أبعاده من خلال "كم" الخبرية وتقديم الجار والمجرور "لك" والتنكير والعطف فى "لذة" وقريحة" .

وثمرة هذا الموقف الذى تتعارض فيه غاية العافين وطبيعة المعطى أن يصبح الحمد نتيجة للجهل وعدم العلم فلو علموا بحاله ما حمدوه فهم إنما حمدوه لأنهم لا يعلمون بما يحدثه له الكرم من سرور وأريحية .

وبهذا نلاحظ أننا فى هذا البيت إزاء لغة تتجاوز الواقع وتتحرر من الإلف حينما تعمد إلى تفريغ الكلمات من دلالاتها لتعاود شحنها بدلالات أخرى حتى كأنما تتفتق عن نقائضها وأضداد ، وهذه هى الروح المسيطرة على أغلب أبيات القصيدة حيث يقول :

صَدَمَتْ مواهِبُهُ النَّوائبَ صَدْمَةً	شَغَبَتْ على شَغْبِ الزَّمانِ الأَنْكَدِ (١)
وطِئَتْ حُزُونَ الأَرْضِ حتى خِلْتَها	فَجَرَتْ عيونا فى متونِ الجَلْمَدِ (٢)
وأرى الأُمورَ المشكلاتِ تَمَزَّقَتْ	ظُلُماتُها عن رأيِكَ المتوقِّدِ

---

(١) شغبت : احتدت احتداد العسكر.
(٢) الحزن : ماصلب من الأرض وارتفع .

عن مثلِ نصلِ السّيفِ إلا أنّهُ ... مذْ سُلّ أولَ سلّةٍ لم يغمَدِ
فبسطتَ أزهرَها بوجهٍ أزهرٍ ... وقبضتَ أربدَها بوجهٍ أربدِ
مازلتَ ترغبُ فى العُلا حتّى بدتْ ... للراغبينَ زهادةٌ فى المسجدِ
لو يعلمُ العافونَ كمْ لكَ فى الندى ... من لذّةٍ وقريحةٍ لمْ تحمدِ
وكأنما نافستَ قدركَ حظّهُ ... وحسدتَ نفسكَ حينَ أنْ لم تحسدِ
فإذا بنيتَ بجودِ يومكَ مفخراً ... عصفتْ بهِ أرواحُ جودكَ فى غدِ

فعيون الماء تتفجر من متون الجلمد ، والرأى المتوقد الزاهر تتمزق عنه الأمور المشكلة المعضلة ، والسيف يجرد من غمده فلا يغمد بعدها أبدا وهكذا تفرز الأشياء نقائضها وتؤول إلى أضدادها ، ومن هنا يتجلى الطامعون فى العطاء وقد زهدوا فى الذهب وهذا يبلغ بالمعنى حد المستحيل الذى لا يفسره إلا أننا أمام لغة تقتنص فى الشىء ما ينافيه ويناقضه ، ولذا لا تلبث أن تعمد إلى الممدوح بعد ذلك وهو رجل واحد فتجعل منه رجلين اثنين متضادين هما حاسد ومحسود ينافس كل منهما الاخر ويكيد له حتى يؤول الجود إلى هدم وبناء فى آن واحد حينما ينقسم على نفسه فيدمر اللاحق منه السابق .

وقد عاب الآمدى على أبى تمام قوله :

فبسطتَ أزهرَها بوجهٍ أزهرٍ ... وقبضتَ أربدَها بوجهٍ أربدِ

لأنه قال الأمور المشكلات وجعل لها ظلمات فكيف يقول فبسطت أزهرها

والزهر هى النيرة والمشكلات لا يكون فيها شئ نير(١) ولم يلحظ الآمدى روح الصيرورة التى تسيطر على الأبيات والتى تؤول معها الأشياء إلى أضدادها او ينقسم الشئ فيها على ذاته حتى يغدو شيئين مختلفين متناقضين والأمور المظلمة المشكلة لم تلبث أن لمستها هذه الرؤية فتمزقت عن شيئين مختلفين أحدهما أربد والآخر أزهر ، كما أنها لمست الممدوح فجعلت له وجهين يقفان على طرفى نقيض ينبسط أحدهما مزهرا وينقبض الآخر مربدا .

وقد انقسم تركيب البيت فى ظلال هذه الرؤية إلى شطرين متقابلين تقف كل وحدة لغوية فيهما بازاء الاخرى .

وكلمة التمزق التى تألقت فى البيت الثالث تحمل فى طياتها تكثيفا لهذه الرؤية الشعرية التى تتفجر فيها الأشياء لتزدوج وتتقابل بحيث لم تلبث أن تمخضت بعد ذلك عن فكرة السيف وهو يسل من الغمد . ولفظ التمزق وثيق الصلة كذلك بألفاظ التفجير والوطء والشغب والصدم التى حفلت بها الأبيات .

والكيمياء التى استهجنها بعض النقاد فى قوله من القصيدة نفسها

مازالَ يَمتَحِنُ العُلا ويَرُوضُها … حتّى أتَتْهُ بِكِيمياءِ السُّؤدَدِ

فقال ابن عمار فى رسالته فى ذكر أخطاء أبى تمام . وتالله مايدرى كثير من

---

(١) الآمدى : الموازنة جـ ١ ص ٢٣٦ .

العقلاء ما أراد ولا يتكلم بهذا إلا من يجب أن يحظر عليه ماله ويطال فى المارستان حبسه (١) وقال ابن سنان الخفاجى عند ايراده لقول أبى تمام :

ليزدك وَجْداً بالسّماحةِ ماترى ... من كِيمياءِ المَجْدِ تَغْنَ وتَغْرَمِ

قال : وكيمياء من ألفاظ العوام المبتذلة وليست من ألفاظ الخاصة ولا يحسن نظم مثلها (٢) . ولم يفطن أولئك النقاد إلى أن هذه الكيمياء تقتنص حالات التحول والتبدل التى تطرأ على الأشياء وترصدها وهى فى مراحل الصيرورة التى تنبثق عن امتزاج العناصر والتقاء الأشباه والأضداد فهى محصلة صراع الهدى والضلال ، والرضا والسخط ، والحلاوة والمرارة والهدم والبناء التى تلوح معالمها فى سائر الابيات . (٣) .

وتهيمن هذه الرؤية الشعرية على القصيدة لتقف خلف تفسير العديد من الظواهر اللغوية التى امتازت بها لغتها والتى كانت موضع انتقاد وعيب كثير من النقاد الذين تناولوا شعر أبى تمام : من ذلك قوله :

عبثَ الفراقُ بدَمْعهِ وبِقَلبِهِ ... عَبَثاً يَرُوحُ الجِدُّ فيه ويغتدى
يايومَ شَرَّدَ يومَ لهوى لهوَهُ ... بصبابَتي وأذلَّ عزَّ تجلُّدى
ماكانَ أحْسَنَ لو غبرْتَ فلم تَقِل ... ماكانَ أقْبَحَ يومَ بُرْقَةِ مُنْشِدِ (٤)

---

(١) الديوان بشرح التبريزى جـ ٢ ص ٥٠ الهامش .
(٢) ابن سنان الخفاجى : سر الفصاحة ص ٦٦ .
(٣) الديوان شرح التبريزى جـ ٢ ص ٤٥ .
(٤) لو غبرت : لو بقيت من الاضداد ، برقة منشد اسم بقعة .

يومَ أفاضَ جوىً أغاضَ تعزّيــا | خاضَ الهوى بحرَيْ حِجاهُ المُزبِد (١)
عطفوا الخدورَ على البدورِ ووكّلوا | ظُلَمَ الستورِ بحورِ عينٍ نُهّــد
وثنَوا على وشيِ الخدودِ صيانــةً | وشْيَ البرودِ بمُسجَفٍ ومُمهَّــد
غلَّ المروراةَ الصحاصحَ عزمُــه | بالعيسِ إن قصدَتْ وإن لم تقصد (٢)

فالثنائية التى تنبعث عنها الرؤية الشعرية تتحكم فى ألفاظ الأبيات لتقيم منها ازواجا متقابلة أو أنها تفتق الشىء إلى شيئين متقابلين ، ففى البيت الأول يتحرك الجد فى ظلال العبث حتى يمنح كل منهما الآخر بعدا جديدا يفقد فيه حدوده المميزة فلا يغدو الجد عندئذ ساكنا رصينا وإنما هو متحرك حركة قلقة عابثة يتجاذبها الرواح والاغتداء ، وتتعاور الأضداد الحب لتقتنص منه زوجين اثنين هما الدمع والقلب ، وتجاورهما فى هذا التركيب الذى تهيمن فيه علاقة الضدية على الأشياء يدفع بهما إلى طرفى نقيض حينما يسر أحدهما الحب فيعلنه الآخر لتكون حركة الإخفاء والإظهار إحدى أهم الثنائيات الجدلية التى تتحرك فى أفقها سائر الابيات .

---

(١) الحجا : العقل .
(٢) غل : قبض وطوى ، او من غل فى الشىء اذا أدخله فيه ، المروراة : واحد ةمروريات وهى الارض الخالية التى لا شىء فيها . الصحاصح : جمع صحصح وهى الأرض المستوية الواسعة . قصدت : يجوز ان تكون للعيس بمعنى قصدت العيس الشىء إذا اتجهت اليه ، أو للمروراة بمعنى قصد الشىء إذا اتسع .

وقد عاب الآمدى (١) وابن سنان الخفاجى (٢) وأبو هلال العسكرى (٣) وسواهم قوله :

يا يومَ شرّدَ يومَ لهوى لهوَه بصَبابتي وأذلَّ عزَّ تجلّدِى

وعدوه من قبيح التراكيب بدعوى مابين ألفاظه من تداخل ومعاظلة فكان مما ذهب إليه الآمدى أنه كان بامكان أبى تمام أن يستغنى عن ذكر اليوم فى قوله " يوم لهوى " لأن التشريد إنما هو واقع بلهوه فلو قال " يا يوم شرد لهوى " لكان أصح فى المعنى من قوله " يا يوم شرد يوم لهوى " وأقرب فى اللفظ . وقد غزبت عن الامدى الثنائية التى تنبعث عنها ألفاظ البيت وما تتسم به من ترديد وتداخل وتجاذب لا يتأتّى مع ماذهب إليه من اكتفاء ببعض الكلمات دون بعض ، فاليوم ينشطر إلى يومين يوم للهو والآخر يوم للتشريد ، واللهو بدوره ينقسم إلى لهوين لهو للشاعر ولهو للأيام ، والعلاقة بين هذه الأطراف علاقة تضاد وصراع لا ينتهى ، يفتك كل طرف منها بنظيره والمقابل له فاليوم يشرد اليوم واللهو يتسلط على اللهو والعز يؤول إلى ذل وتعقيد البيت ثمرة هذا الصراع الدرامى الذى يدور بين كافة أطرافه .

وكما استهجن النقاد تركيب هذا البيت وعابوا مابين الفاظه من تداخل ومعاظله فقد وقفوا نفس الموقف من قوله :

---

(١) الامدى : الموازنة جـ١ ص ٢٩٤ .
(٢) ابن سنان الخفاجى : سر الفصاحة ص ١٥٠ .
(٣) ابوهلال العسكرى : الصناعتين ص ٣٢٩ .

يومٌ أفاضَ جوى أغاضَ تعزيًا خاضَ الهوى بحرَيْ حجاهُ المُزبِدُ

فعابه عليه الآمدى (١) والعسكرى (٢) والقاضى الجرجانى (٣) وابن سنان الخفاجى (٤) وابن المعتز (٥) وسواهم لما كانوا يرونه فيه من تعقيد واستكراه كما يقول الامدى ، ومشكلة هذا البيت أن أبا تمام يقتنص فيه لكل لفظ جانبين متضادين متباينين يتجاذبانه إلى طرفى نقيض أو يقيم إزاء اللفظ لفظا آخر مضادا له ، وبهذا أصبح للجوى جانبان أحدهما يفيضه اليوم والآخر يغيض التعزى ، كما اصبح للتعزى جانبان كذلك أولهما يغيضه الجوى وثانيهما يخوض الهوى بحرى حجاه ، وألفاظ الفيض والغيض والخوض أطراف متقابلة يفضى كل منهما إلى الآخر فى علاقة جدلية تقوم على أساس وثيق من التضاد والتباين ، وجميعها تنبع من لفظ البحر الذى أضيف إلى الحجا فانتزع منه مايعتاد أن يوصف به من هدوء ورزانة وثبات ، وجاء البحر فى صورة المثنى ليتساوق مع بقية الثنائيات التى تقف علامات بارزة وراء ألفاظ البيت ، وجاء الإزباد فى آخر البيت نتيجة لكل حركات الاضطراب والتباين التى تفضى

---

(١) الامدى : الموازنة جـ ١ ص ٢٩٦ .

(٢) ابوهلال العسكرى : الصناعتين ص ٣٢٩ .

(٣) القاضى الجرجانى : الوساطة ص ٢٠

(٤) ابن سنان الخفاجى : سر الفصاحة ص ١٥٠ .

(٥) المرزبانى : الموشح ص ٢٨٤ .

اليها الكلمات وساغ أن يوصف به العقل بعد أن انتزع منه البحران استقراره وسكينته . (١)

وكان مما عابه الآمدى على أبى تمام أيضا قوله :

وَثَنَوْا على وَشْيِ الخُدودِ صِيانةً　　وَشْيَ البُرُودِ بمُسْجَفٍ ومُمَهَّدِ

لانه كان يرى ان المَمهد هو الوطاء الذى يوطأ تحت المرأة ولذلك استنكر أن يعطف على السجف الذى ذكر أنهم ثنوه على وشى الخدود والممهد -على حد قول الآمدى لا يشرك الستر فى شىء من تغطية الوجه ولا صيانته ولا بنيت ألفاظ البيت إلا على ستر الخدود بالستور ولا يتعلق الممهد بالمعنى باضمار لفظ ولا غيره (٢) .

---

(١) كان الامدى يرى أن العقل لا يوصف بالإزباد وإنما يوصف به البحر ، والتجوز فيه اتباع للوجه الارذأ وعدول إلى خبث الطريقة عن الوجه الأوضح . وكذلك استهجن خوض الهوى بحر التعزى وعده فى غاية البعد والهجانة (الموازنة جـ٢ص ٢٩٦) .

(٢) الامدى : الموازنة جـ١ ص ٢٤٧ .
وقد تعلّق الأستاذ محمد الحسينى فى كتابه (أبوتمام وموازنة الآمدى ص ٨٩) بخطأ ورد فى بعض نسخ الموازنة حينما حرف قول الآمدى : كيف يكون منسوقا على السجف أى معطوفا عليه إلى " كيف يكون مشرفا على السجف " ولذا ذهب ينعى على الآمدى هذه الجملة قائلا " هذه مغالطة من الآمدى فإذا كان الممهد هو الوطاء كما ذكر فلماذا يريد من أبى تمام أن يجعله مشرفا على السجف؟ ولماذا يكون مشرفا أو غير مشرف ؟ مافائدة الاشراف هنا وما الداعى إلى ذكره " ثم قال : "إن للمهد معنى آخر هو السابغ الممدود أفلايصح أن يثنى على وشى الخدود ؟ إن هذا سائغ ومقبول وان فيه لجناسا بديعا ولكن الآمدى يريد بهذه المغالطة ان يذهب بهذا الجمال" . على أنى لا أرى فى لفظ ممهد أىّ معنى حمل جناسا بديعا أو غير بديع.

غير أن فى تخصيص الآمدى للمهد بأنه مايوطأ تحت المرأة شيئا من تضييق حدود اللفظة وقصرها على جانب واحد من عدة جوانب محتملة فيها فطبيعة هذا المهد إنما تتحدد فى ضوء وظيفة الصيانة التى أنيطت به وعندئذ لا يخرج عن كونه نوعا من الستار الذى تصان به النساء وتصبح علاقته بالمعنى التى لم يكتشفها الآمدى أنه جاء معطوفا على السجف ليبيث فى وشى البرود ازدواجا وثنائية تمتد بين السجف والمهد فتتناسب مع تلك الثنائيات التى تشيع فى هذا البيت وسواه من أبيات القصيدة ، فالبيت يبدأ بلفظ الثنى وفيه ماهو جلى من المزاوجة بين شيئين يربط بينهما صراع جدلى يقوم على محاولة أحدهما إخفاء الآخر ولذا فهو وثيق الصلة بلفظ العطف الذى بدأ به البيت الذى قبله كما أن جدلية الحركة فيه تتساوق مع جدلية حركة الإفاضة والإغاضة التى تشبع بها البيت السابق عليهما ، وتنجلى حركة الثّنى عن وحدتين كبيرتين متقابلتين هما وشى الخدود ووشى البرود وقد انطوت الوحدة الأولى منهما على جزئين أوضحهما التبريزى حينما فسر وشى الخدود بأنه حمرتها وبياضها (١) أما الوحدة الثانية فقد برزت جزئياهما فى صورة السجف والمهد من وشى البرود .

وتظل التثنية تحرك الالفاظ فيما يلى ذلك من أبيات كقوله :

أهلًا وسهلًا بالإمامِ ومرحبـــا　　　سهلت حزونة كلّ أمرٍ قردد

---

(١) الديوان بشرح التبريزى جـ٢ ص ٤٧ .

تظهر التثنية فى عطف " سهلا " على " أهلا " لتشكل الاثنتان وحدة يفصلها لفظ الإمام عن الوحدة الأخرى "مرحبا" وتتقابل الحزونة والسهولة فى ثنائية ضدية جدلية ، أما لفظ قردد فقد تجلت التثنية فيه فى صورة تكرار للحرف الأخير وهو حرف الدال الذى ينبنى عليه روى القصيدة . ونجد الشىء نفسه فى لفظى المروراة والصحاصح فى البيت التالى لهذا البيت وهو قوله :

غَلَّ المَرَوْراةَ الصَّحاصِحَ عزمُهُ   بالعيسِ إنْ قُصِدَتْ وإنْ لم تَقْصِدِ

حيث بنيت اللفظتان على تثنية المقاطع فى كل منها وتكرارها وقد جاءت الصحاصح بالجمع وصفا للمروراة مفرد مروريات لما يستنبطه لفظ المروراة من دلالة على التثنية التى هى نوع من الجمع . ولفظ غل الذى جاء فى صدر البيت وثيق الصلة بلفظى العطف والثنى اللذين تصدرا البيتين السابقين لما يتضمنه هذا اللفظ من معنى ادخال الشىء فى الشىء ، ومع أن الشراح قد فسروا هذا الفعل " غل " بأكثر من تفسير فذهبوا إلى أنه من غل فى المغنم أو الغل وهو القيد أو أنه من القبض(١) ، إلا أن ربطه بسياق الأبيات وادخاله فى إطار الحركة التى تنتظمها من شأنه أن يرجح المعنى الذى سبق ذكره . بل ويرجح كذلك رواية " غل " على الرواية الأخرى التى استحسنها التبريزى (٢) وهى " عل " لأنهما وإن كانتا تشتركان فى دلالتهما

---

(١) الديوان بشرح التبريزى جـ٢ ص ٤٧ .

(٢) قال التبريزى : " وان رويت " عل " فهو السائغ الجيد الذى سار فيهما مرة بعد مرة يؤخذ من علل الشرب والحديث " (الديوان بشرح التبريزى جـ ٢ ص ٤٨) .

على التثنية الا أن غل تنفرد بتخصيص حركة التثنية بجدلية الخفاء والظهور وكذلك تتجانس صلابة الطى فى "غل" مع صلابة العزم والعيس والمروراة والأمر القردد .

ومن معالم الثنائية التى تنبنى عليها الأبيات ذلك الترديد الذى يتجلى فى عجز البيت بين حالتين حينما يقول " "إن قصدت وإن لم تقصد" والطريف أن ذلك التعبير ينطوى على ايهام دلالى يجعله يفضى إلى معنيين مختلفين ، فالقصد يحتمل الاتجاه نحو الشىء كما يحتمل اتساع ذلك الشىء نفسه وابتعاد اطرافه ونواحيه . ومن هنا ذهب شراح البيت إلى القول بأن الفعل فى هذا التركيب يجوز ان يكون للعيس إذا كان من قصد الشىء بمعنى توجه اليه كما يجوز ان يكون للمروراة إذا كان من قصد الشىء إذا اتسع وما ذاك إلا لهيمنة الثنائية التى تتجلى فى بعض التراكيب وتتسرب فى ثنايا تراكيب أخرى .

وعاب الآمدى من القصيدة نفسها قوله :

فَلَوَيْتَ بالموعودِ أعناقَ الورى　　　وحطمتَ بالإنجازِ ظَهرَ الموعِدِ

لان انجاز الموعد ـ كما يقول الآمدى ـ هو تصحيحه وتحقيقه وبذلك جرت العادة أن يقال : قد صح وعد فلان وتحقق ما قال وذاك إذا انجزه فجعل أبوتمام موضع صحة الوعد حطم ظهره وهذا إنما يكون إذا أخلف الوعد وكذب ألا تراهم يقولون قد مرض فلان وعده وعلله ووعد وعدا مريضا

فإذا أخلف وعده فقد أماته والإخلاف هو الذى يحطم ظهر الموعد لا الإنجاز. (١) والآمدى أسير فى نقده لما جرت به العادة فى الكلام لذلك راح يتلمس من شعر ابى تمام مايوافق به هذه العادة ويؤيد مذهب فاستدل بقوله : (٢)

إذا وَعَدَ انهلّتْ يداهُ فأهْدَتا ... لكَ النُّجْحَ محمولاً على كاهِلِ الوَعْدِ

على أن كاهل الوعد إذا حمل النجاح فمن سبيله أن يكون صحيحا لا أن يكون محطوما . ولم يلحظ الآمدى أن فى حمل النجح على كاهل الوعد شىء من قهر الوعد والتسلط عليه وما ذاك إلا لأن الوعد يرتبط ارتباطا وثيقا بالمطل فى كثير من شعر أبى تمام حتى يغدو عارا من شأن الكريم أن يترفع عنه كما فى قوله : (٣)

يرى الوَعدَ أخزى العارِ إنْ هو لم تكنْ ... مواهِبُه تأتي مُقدّمةَ الوَعْدِ
فلو كانَ ما يُعْطيه غَيْثاً لأمْطَرَتْ ... سحائِبُهُ من غيرِ بَرْقٍ ولا رَعْدِ

---

(١) الآمدى : الموازنة جـ ١ ص ٢٣١ .
(٢) الديوان بشرح التبريزى جـ ٢ ص ١١٣ وهو من قصيدة فى مدح ابى المغيث المرافقى ومطلعها :
شَهِدْتُ لقد أقْوتْ مغانيكُم بَعْدِي ... ومَحّتْ كما مَحّتْ وشائعُ من بُرْدِ
(٣) الديوان بشرح التبريزى جـ ٢ ص ١٢٠ وهو من قصيدة فى مدح أبى عبد الله الازدى مطلعها :
عفتْ أربُعُ الحلّاتِ للأربعِ المُلْدِ ... لكلِّ هَضيمِ الكَشْحِ مَجْدولةِ القَدِّ

والعلة فى هذا أن الوعد ، بما يشتمل عليه من تسويف وتأجيل ، يتعارض مع فكرة الانقاذ التى يهدف إليها فعل الكرم ولذلك فإن من شأن الوعد أن يجرد الكرم من دلالته وقيمته حيث يقول :(١)

وما نفعُ من قد ماتَ بالأمسِ صاديا ... إذا ما سماءُ اليوم طالَ انهمارُها

وما العُرْفُ بالتسويفِ إلا كَخِلةٍ ... تسلَّيتُ عنها حينَ شَطَّ مَزارُها

ومن هنا تتولد فكرة قتل الوعد وتحطيمه والفتك به وكأننا فى ذلك تخليص للكرم وتصفية له .

واذا أعدنا النظر فى تركيب البيت الذى عابه الآمدى لاحظنا أن الوعد يشتمل على احتمالين : الإنجاز والخلف . وقد جرد أبوتمام الوعد من الإنجاز حينما ذكره مقابلا له وبذلك استقل الوعد بمعنى الخلف وتأتى اسقاطه بالإنجاز والقضاء عليه به .

وهذا مايحل لنا اشكال البيت الآخر الذى شارك البيت السالف فيما عابه الآمدى على أبى تمام من قتل الإنجاز بالوعد وتحطيمه له(٢) فى قوله(٣) :

إذا ما رَحىً دارتْ أدرْتَ سماحةً ... رحى كلِّ انجازٍ على كلِّ موعِدِ

---

(١) الديوان بشرح التبريزى جـ ٤ ص ٤٦١ وهى فى عتاب ابى ابن داؤود ومطلعها :

رأيتَ العُلا معمورةً بك دارُها ... اذا اجْتَمَعَتْ جاشاً وقرَّ قرارُها

(٢) الآمدى : الموازنة جـ١ ص ٢٣٢ .

(٣) الديوان بشرح التبريزى جـ٢ ص ٣١ وهو من قصيدة فى مدح ابى سعيد محمد بن يوسف الطائى مطلعها :

سَرَتْ تستجيرُ الدَّمعَ خوفَ نوى غدٍ ... وباتَ قتاداً عندَها كلُّ مرقدِ

وقد عاب عليه الآمدى وابن سنان الخفاجى (١) قوله (٢) :

لو كانَ فى عاجلٍ من آجلٍ بَدلٌ ... لكانَ فى وَعدِهِ من رِفدِهِ بَدَلُ

لأن الناس - كما يقول الآمدى - كلهم على اختيار العاجل وايثاره وتقديمه على الآجل ، ولم يرتض الآمدى رأى من ذهب إلى تقدير مضاف محذوف يستقيم به المعنى فيصبح لو كان فى عاجل قول من آجل فعل بدل لكان فى وعده من رفده بدل وذلك أنه ليس فى التركيب ما يدل على هذه الاضافة المحذوفة فطريقة لفظ البيت أن يكون معناه : لو كان فى شىء عاجل من شىء آجل بدل (٣) . والآمدى محق فى بعض ما قال لأن فى تنكير لفظى عاجل وآجل واطلاقهما دون تقييد بإضافة أو متعلق ما يجعلهما أوسع وأشمل من أن تقصرا على عاجل قول وآجل فعل فحسب حتى كأنما هما طرفا قاعدة عامة كلية احتكم إليها فى المفاضلة بين الوعد والرفد .

وأبوتمام فى هذا البيت يجرد الوعد والرفد من دلالتيهما المحددتين فلم يعد الوعد مجرد كلمة تحمل التزاما بعطاء فى المستقبل ولم يعد الرفد

---

(١) ابا سنان الخفاجى : سر الفصاحة ص ٢٥٦ .

(٢) الديوان بشرح التبريزى ج ٣ ص ١٠ وهو من قصيدة فى مدح المعتصم مطلعها :

فحواكَ عينٌ على نَجواكَ يامَذِلُ ... حتّامَ لا يتقضّى قولُكَ الخَطِلُ

(٣) الامدى : الموازنة ج ١ ص ١٩٣ .

هو ذلك العطاء الذى يقدم للسائل إذ ليس فى البيت فرق بين الوعد والرفد لأن بالإمكان أن يقوم كل منهما مقام الآخر حتى يحل الوعد محل الرفد لولا هذا الفرق الزمنى الذى يجعل من أحدهما عاجلا والآخر آجلا فيجبرهما على أن ينطويا تحت هذه القاعدة العامة التى لا يمكن للعاجل فيهما أن يغنى عن الآجل لأن القيمة تظل مرتبطة بالغياب .

والوعد فى هذا البيت لم يأت مطلقا كما فى الابيات التى سبقت بل جاء مضافا إلى الممدوح فهو " وعده " وهذا مايكسبه بعدا خاصا يلتقى فيه بالرفد فهو أشبه مايكون بالكلمة السحرية التى تحمل معها أثر الفعل فلا يغدو هناك فرق بين القول والفعل فيهما فهو مثل ذلك الوعد الذى قال فيه (١) :

إذا وَعَدَ انهلَّتْ يداهُ فأهْدَتا ... لكَ النُّجحَ محمولاً على كاهِلِ الوَعدِ
دَلوحانِ تَفتَرُّ المكارمُ عنهما ... كما الغيثُ مفترٌ عن البرقِ والرَّعدِ (٢)

وبعد أن يحطم أبوتمام الفرق بين الوعد والرفد فيدمر بذلك العلة المادية التى تجعل أحدهما خيرا من الآخر يقيم بينهما فاصلا جديدا يتفاضلان به

---

(١) الديوان بشرح التبريزى جـ ٢ ص ١١٣ .
(٢) دلوحان يعنى يديه والدلح مشى الرجل وهو مثقل ثم استعير للغمام فقيل غمامة دلوح : اذا كانت مثقلة بالماء بطيئة السير .

هو فاصل الحضور والغياب فأحدهما حاضر عاجل هو الوعد والآخر غائب آجل هو الرفد وعندما ترتبط القيمة بالغياب لا يمكن للوعد أن يغنى عن الرفد (١) .

وبذلك ينحل اشكال بيت آخر من القصيدة نفسها كان مما عابه الآمدى على أبى تمام وهوقوله :

مِن حُرقةٍ أطلقتها فُرقةٌ أسَرَتْ   قلباً ومن غزلٍ في نحرِه عذلُ

فقد ذهب الآمدي إلى أن هذا المعنى ردىء لأن القلب إنما يأسره ويملكه شدة الحب لا الفراق لأن للفراق لوعة صعبة ونارا محرقة عند وروده فلا يسمى ذلك أسرا وإنما هو محنة تطرأ على أسير الحب فالفراق إنما له لوعة ثم تبرد ناره وتخمد وقتا مؤقتا حتى يدرس الحب . والفراق يفك أسر الحب وينسى الخليل خليله اذا امتد به الزمان ثم استشهد الآمدى على صحة ماذهب إليه

---

(١) حينما حاول الاستاذ الحسيني الرد على الآمدى في نقده لهذا البيت قصر العاجل على الوعد والآجل على الرفد ثم ذهب إلى أن الوعد لا يمكن ان يرضى به عاقل لانه لا يطعم جائعا ولا يكسو عاريا ولا يبل صديان وإنما الآجل - وهو الرفد هنا - هو الذى من أمره كل ذلك ولذا كان في حقيقة الأمر هو المحبوب والمطلوب والمرغوب فيه (ابوتمام وموازنة الامدى ص ٨) .
ولم يفطن الاستاذ الحسيني إلى أن اطلاق لفظ العاجل والآجل في بيت ابى تمام جاء مجردا من أى تعريف أو إضافة أومتعلق ومن شأن ذلك أن يجعلها قاعدة عامة شاملة يدخل الوعد والرفد في ثناياها لا أن تجعل هى مقتصرة عليهما فحسب .

يقول زهير بن جناب :

إذا ما شئت أنْ تَسلوَ حَبيباً   فأكثِرْ دونهُ عددَ الليالي

فما أنسى خَليلَكَ مثلُ نأيٍ   وما أبلى جديدَك كابتذالِ

وقول الآخر :

يُنسي الخليلينِ طولُ النأيِ بينهما   وتلتقي طُرُقٌ شتّى فتأتلفُ (١)

والذى فعله أبو تمام وأنكره عليه الآمدى أنه أحلَّ الفرقة محل الحب فبدلا من أن يقول " حب أسر قلبا " قال : " فرقة أسرت قلبا " فإذا كان من شأن الفرقة فى شعر السابقين أن تخمد لوعة الحب وتنسى الخليل خليله فإنَّ لها شأنا آخر فى هذا البيت لأنها تأسر القلب فتصبح هى بذاتها ضربا من الحب أو العشق حينما تلعب نفس الدور الذى يلعبه .

ولو نظرنا فى الأبيات التى تلت هذا البيت وهى قوله :

وقد طوى الشوقَ فى أحشائنا بقرٌ   عينٌ طوتهنّ فى أحشائها الكُلَلُ (٢)

فرغْنَ للسِّحرِ حتى ظلَّ كلُّ شجٍ   حرّانَ فى بعضه عن بعضه شُغُلُ (٣)

يُخزي ركامَ النقا ما في مآزرها   ويفضحُ الكُحْلَ فى أجفانها الكَحَلُ

تكادُ تنتقلُ الأرواحُ لو تُركتْ   من الجسومِ إليها حيثُ تنتقلُ

طُلّتْ دماءٌ هُريقتْ عندهنّ كما   طُلّتْ دماءُ هدايا مكةَ الهَمَلُ (٤)

---

(١) الآمدى : الموازنة جـ ١ ص ٢٢٤ .

(٢) الكلل : جمع كله ستر رقيق مثقب .

(٣) فرغن للسحر : اى قصدن اليه .

(٤) الهمل : المتروك بدون رعاية ومنه ماء همل : سائل لا حجارة تمنعه ولا حاجز .

نلاحظ فى الأبيات السالفة أن أباتمام يعمد إلى إخفاء الأشياء وإحالتها من الحضور إلى الغياب ومن هنا يتردد حرف الجر " فى " وما يتضمنه من دلالة اختفاء شىء فى شىء فالشوق يطوى فى الأحشاء والنسوة تطويهن الكلل فى أحشائها ، والأعجاز تختفى فى المآزر فلا يدل عليها إلا الاسم الموصول المبهم " ما " والكحل كامن فى الأجفان فاذا تسرب اليه الكحل فاجأه وفضحه وتلعب صيغة الجمع فى " مآزر " و " أجفان " دورا واضحا فى عملية الاخفاء بما تنطوى عليه من دلالة على التعدد والكثرة التى تساعد على اخفاء الشىء والكلل والأحشاء والمآزر والأجفان تنطوى على إمكانية إخفاء الشىء وتغييبه ولذا تنتصب علامات بارزة فى ثنايا الأبيات تتمحور حولها تراكيبها اللغوية .

والسحر الذى فرغ له النسوة يستبطن حركة الإخفاء هذه لما ينطوى عليه من دلالة على التغيير والتغييب وتدمير المحسوس .

وبعد ان يجرد الاخفاء الاشياء من طبيعتها المادية تتوتر علاقتها بما يحيط بها من ماديات فالنسوة اللائى فرغن للسحر يشغلن الشجى ببعضه عن بعضه والأعجاز التى توارت خلف الاسم الموصول " ما " ملتفة بهذه المآزر المتعددة تتسلط على ركام النقا فتفضحه وتخزيه وكأنما هى تنعى عليه ماديته الماثلة المتراكمة ، وأما الكحل فانه يفضح الكحل وكأنه ينكر عليه جماله الزائف ولا يبقى من سبيل للاتصال بهذه الكائنات المتسامية إلا بالتجرد من مادية الجسم ولهذا فالأرواح تكاد تفارق الأجسام لتتصل بهذه الكائنات الروحانية

والدماء التى تهرق فى البيت الاخير تنطوى على أعلى معالم التجرد من الجثمان والفتك به للسمو عليه والارتفاع عن ماديته ، وهذا هو سر ايحائها بصورة دماء الهدى وهى تهدر فى مكة المكرمة فى سبيل فكرة دينية روحانية سامية تهدف إلى تطهير الجسد من أدران الخطيئة والوصول إلى درجة عالية من رضا الله وغفرانه (١) .

نخلص من هذا الى أن تغييب الشىء واخفائه ينطوى على تخليصه من ماديته واحالته إلى وجود مثالى روحانى سام بينما تضفى عليه سمة الحضور والظهور واقعية مادية محددة تحجب ماتتطلع إليه الروح من آفاق قصوى ترسمها للأشياء فى عالم الغيب المطلق . وهذا مايفسر لنا الفرقة حينما تغدو قيمة تحل محل الحب ، وكذلك يفسر لنا الصراع بين العاجل والآجل حينما لا يغنى العاجل عند أبى تمام - عن الآجل ، بعكس ماجرى عليه العرف والعادة وما ذلك إلا لأن الآجل مازال فى طيات الغيب والصلة به مازالت صلة روحانية يحدد أبعادها الحلم والأمل .

---

(١) شرح التبريزى الابيات الثلاثة الأخيرة قائلا : إن أعجازها أعظم من نقا الرمل وسواد عيونها أشد من سواد الكحل وأن الناظرين يعجبون منها فتحار فيها الأبصار حتى تكاد أرواحهم تخرج من عيونهم لشدة النظر وتحيرهم فيها . وإنهم إذا نظروا إلى الإبل وقد ركبها الجوارى وعليها الهوادج قتلهم ذلك . (شرح الديوان للتبريزى جـ ٢ ص ٧) .
ومقارنة هذا الشرح بما كشف لنا عنه تحليل العلاقات بين أبيات وألفاظ ابى تمام يتضح مدى قصور شراح أبى تمام عن استيعاب أبعاد الدلالات التى تنفجر عنها أبياته .

وتخليص الشيء من ماديته بتدمير الجانب الحسي فيه وإحالته من الحضور إلى الغياب مذهب من مذاهب أبي تمام الشعرية تجلى في الأبيات السالفة كما تجلى فيما عابه عليه الآمدي وسواه من قوله : (١)

مِنَ الهِيْفِ لَوْ أَنَّ الخَلاخِلَ صُيِّرَتْ لَهَا وُشُحاً جَالَتْ عَلَيْهَا الخَلاخِلُ

وقد كان ممن عاب هذا البيت الجرجاني في الوساطة (٢) والعسكري في الصناعتين (٣) ومما قاله الآمدي " هذا الذي وصفه أبو تمام ضد ما نطقت به العرب وهو من أقبح ما وصف به النساء لأن من شأن الخلاخل والبرين أن توصف بأنها تعض في الأعضاد والسواعد وتضيق في الأسوق ، فإذا جعل خلاخلها وشحا تجول فقد أخطأ الوصف لأنه لا يجوز أن يكون الخلخال الذي من شأنه أن يعض بالساق وشاحا جائلا على جسدها لأن الوشاح هو ما تقلده المرأة متشحة به ... وإذا كانت هذه صورة الوشاح فغير جائز وصفه بالقصر والضيق بل الواجب أن يوصف بالسعة والطول ليدل على تمام المرأة وطولها ويكون ذلك لائقا بتشبيه النساء في البيت الثاني بقنا الخط . وإنما يوصف الوشاح بالقلق والسعة ليستدل بذلك على دقة الخصر . وهذه إن كانت كذلك فقد مسخت إلى غاية القماءة والصغر وصارت في هيئة الجعل ، ولو قال " لو أن الخلاخل صيرت لها حقبا " لصح المعنى .. ومن

---

(١) الديوان بشرح التبريزي جـ ٣ ص ١١٥ وهو من قصيدة في مدح محمد بن عبد الملك الزيات مطلعها :

متى أنتَ عَنْ ذُهليّةِ الحيِّ ذاهِلُ وقلبُكَ منها مُدّةَ الدّهرِ آهِلُ

(٢) القاضي الجرجاني : الوساطة ص ٧٩ .

(٣) ابوهلال العسكري : الصناعتين ص ١٢٦ .

عادة العرب أنها لا تكاد تذكر الهيف ودقة الخصر إلا إذا ذكرت معه من الأعضاء ما يستحب فيه الامتلاء والغلظ والري "(١)

والآمدي في نقده هذا أسير لفكرة الوضع اللغوي وقانون الماهيات فالهيف ليس سوى وصف للنساء بالنحول ، والخلاخل لا تتجاوز أداة الزينة المعروفة والوشاح ما تتقلده المرأة متشحة به ، ومن شأن الخلخال أن يعض بالساق ، والواجب في الوشاح أن يوصف بالسعة والطول والقلق والحركة ليستدل بذلك على دقة الخصر . والبيت بكامله لا يعني لديه أكثر من وصف امرأة من النساء بالنحافة والدقة . وانطلاقا من هذا التصور فقد أخطأ أبو تمام في نظر الآمدي لأنه مسخ هذه المرأة "إلى غاية القماءة والصغر وصارت في هيئة الجعل " وجعلنا نحس بشيء من التناقض بين وصفه هذا وتشبيهه إياها بقنا الخط في البيت التالي لهذا البيت وحينما حاول الآمدي أن يتلمس لأبي تمام مخرجا قال : لو قال " لو أنّ الخلاخل صيرت لها حقبا " لصح المعنى ، ولو قال ذلك لكان أحسن ما يقوله الآمدي ومن على شاكلته أنه بالغ في الوصف وربما ضم ذلك إلى ما عدوه عليه من إحالات وخروج عن العادات لأن المعيار الذي تقاس به جودة الشعر هو قربه من الحقيقة وفي ذلك يقول الآمدي بعد مناقشة البيت السالف : " وكل ما دنا من المعاني من الحقائق كان ألوط بالنفس وأحلى في السمع وأولى بالاستجادة "(٢) وليست

---

(١) الآمدي : الموازنة جـ ١ ص ١٤٧ - ١٤٩ .
(٢) نفس المصدر جـ ٣ ص ١٥٧ .

الحقائق في نظره سوى مايجرى فى عالم الواقع وما يدخل فى عالم الحس والمشاهدة .

وحينما دافع المرزوقى عن هذا البيت لم يستطع أن يفلت من تسلط الواقع المادى الخارجى على الشعر والاحتكام إليه فى الكشف عن جودة الشعر ورداءته فرفض ماذهب إليه الآمدى من أن الوشاح يأخذ من العاتق فيوشح أحد طرفيه الصدر والبطن والآخر الظهر حتى ينتهيا الكشح ويلتقيا على الورك لانه يرى أن الوشاح فى بيت أبى تمام إنما يدل على مايلف الوسط ولذلك لا يخرج ماقصده أبوتمام بكلامه عن معنيين " أحدهما غلظ الساقين فتكون الخلاخيل من الاتساع بمقدار غلظهما والثانى دقة الخصر حتى لوجعل الخلخال فى موضع الوشاح لجال عليه . (١)

ومن نفس المنطلق حاول الاستاذ الحسينى الرد على الآمدى فذهب إلى أن استعمال الخلخال فى هذا البيت لا يمكن أن يخطر إلا بذهن شاعر دقيق الفطنة قوى الملاحظة مثل أبى تمام فهو حين يرى الخلخال يعض فى ساق المرأة فلايتيسر له أن يجول عليها تقفز إلى ذهنه صورة الخلخال الذى يجول على الخصر الدقيق الجميل ، وهكذا يكون الجمال الذى تحلم به كل أنثى ، أن يكون ساقها فى موضع الخلخال ممتلئا وأن يكون خصرها دقيقا لا يزيد عن محيط هذا الساق ومقياس التناسب بينهما هو الخلخال حين يعض فى

---

(١) الديوان بشرح التبريزى جـ٣ ص ١١٥ .

الساق الممتلىء ويجول على الخصر الدقيق ، وخلاصة المسألة عند الحسينى أن أبا تمام كان يصف المرأة بأنها ذات خصر دقيق غير أنه بالغ فى وصف الخصر بالدقة حين استعمل " الخلاخل " . ثم استدل الحسينى بذلك على أن أبا تمام استعمل كلمة " نطقا " أو " حقبا " مكان " وشحا " ثم بدلت بفعل الرواة . (١)

والحسينى فى مذهبه هذا اسير لفكرة المعنى الأولى فالبيت لا يخرج عن كونه مبالغة فى وصف امرأة من النساء بدقة الخصر وكل ما فى البيت خلاف ذلك ليس سوى كساء للمعنى وزينة له لا يحمل فى ذاته حقيقة أصيلة .

وقد كان من شأن الاستناد إلى الوجود الخارجى فى الكشف عن معانى الشعر مبدا للنقاد فى هذا البيت من كائن مشوه بشع التكوين رآه الامدى فى صورة جمل ، وحينما حاول المرزوقى ومن بعده الحسينى ان يحسننا من ملامحه أحالاه إلى إنسان مريض بداء الفيل كل ساق من ساقيه أشد ضخامة من وسطه ، وكانت ثمرة هذا كله أن ضلّوا عن إدراك الحقيقة الشعرية كما تتجلى من خلال العلاقات المختلفة بين ألفاظ البيت ، ذلك أن الحقيقة الشعرية هنا تنبعث من كلمة " الهيف " . التى تتجاوز الدلالة على النحول لتستحيل إلى ضرب من الاستعلاء على المادة والتخلص منها والسمو إلى عالم الروح ، ومن خلال ذلك لا تظل المرأة مجرد امرأة من النساء

---

(١) الحسينى : ابوتمام وموازنة الامدى ص ٧١ ، ٧٢ .

وإنما تؤول إلى كائن روحانى غامض لا ندرك منه إلا أنه من الهيف ، وغرسه في صيغة الجمع هذه تضفى عليه غرابة وغموضا من شأنهما أن يوغلا به فى التجرد من الحسية ، ومن هنا تأتّى له الانطلاق خارج القيود التى تتمثل فى الوشح والخلاخل فينسل بعيدا عنها ، والوشح والخلاخل هنا ليست مجرد أدوات للزينة وإنما هى ضرب من القيود الآسرة التى تحصر الانسان فى دائرة حسية ضيقة عندما تكثف من احساسه بمادية الجسم وتسلطه ومن ثم فإن سقوط هذه الحلى سقوط لكثافة المادة وسمو نحو الروحانية كتلك الروحانية التى تتراءى فى قوله : (١)

اسْتَزَارَتْهُ فِكْرَتِي فِى المَنَـــام	فأُتَانِى فى خِفْيَةٍ واكْتِتَنَـام
اللّيالى أَحْفَى بِقَلْبِى إذا مَـا	جَرَّحَتْهُ النَّوى مِنَ الأَيَّـام
يالها لَذَّةً تَنَزهَـــتِ الأرُ	واحُ فيها سِرا من الأجسام
مَجْلِسٌ لم يكن لنا فيه عيـبٌ	غير أنا فى دَعوةِ الأحـلام

وتتراءى هذه الروحانية فى أكثر من موضع من قصيدة الهيف كما فى قوله : (٢)

فإنّ الفتى فى كلِّ ضَرْبٍ مُنَاسِبُ	مَنَاسِبَ رَوحانيةً من يُشَاكِلُ

---

(١) الديوان بشرح التبريزى جـ ٤ ص ٢٦٢ .
(٢) الديوان بشرح التبريزى جـ ٣ ص ١١٨ .

وَلَمْ تَنْظِمِ العِقْدَ الكَعَابُ لِزِينَةٍ   كما تَنْظِمُ الشَمْلَ الشتيتَ الشَمَائلُ(١)

وفى البيت الثانى يتجلى بوضوح استعلاء معنوية شمائل الأخلاق على مادية عقد الزينة الذى يسبق نظمه أداة النفى " لم " فلايبقى له وهو فى مقام النفى ما للشمائل من قوة ومكانة وهى فى مقام الإثبات والملاحظ أنّ أبا تمام يقلب فى هذا البيت ماهو مألوف من اعتبار انتظام العقد شيئا نموذجيا جرت العادة بتشبيه غيره به ، ذلك أن نموذجية نظم العقد للآلىء لا تلبث أن تضعف أمام فاعلية الأخلاق وماتقوم به من تقريب وتأليف بين الناس يفوق أى نظم مادّي للعقد .

وإذا عدنا إلى بيت الهيف والخلاخل الذى انطلقنا منه وجدنا أنه بعد أن تأتّى لذلك الكائن الروحانى التجرد من الحسية والاستعلاء على المادية يتساقط الحلى والزينة عنه وانسلاله بعيدا عنها ، لم يلبث أن استحال فى البيت الذى تلاه إلى مهاة الوحش تارة وإلى قنا الخط تارة أخرى فى قوله :

---

(١) جاء فى شرح التبريزى " الشمع " فى موضع " الشمل " دون إيراد شرح لهذه الكلمة ، كما لم يشر المحقق إلى رواية أخرى جاء عليها البيت فى نسخ الشرح وقد تم تصحيحها فى رواية الصولى للديوان ، وقد ذكر محقق هذه الرواية أنّ إحدى النسخ قد أوردت كلمة الشمع مكان الشمل مما يجعلنا نرجح أنها من تحريفات النساخ الأوائل للديوان وأن التبريزى قد اعتمد فى شرحه على إحدى هذه النسخ المحرفة فلامعنى للشمع هنا .

من الهيف لو أنّ الخلاخل صيِّرت   لها وشُحاً جالت عليها الخلاخلُ
مها الوحش إلاّ أنّ هاتا أوانس   قنا الخط إلاّ أنّ تلك ذوابلُ

وقد خطّأ الآمدى أبا تمام فى قوله " إلا أن تلك ذوابل " لأنه إنما قيل للرماح ذوابل للينها وتثنيها فنفى ذلك عن قدود النساء التى من وصفها اللين والتثنى والانعطاف "(١) .

غير أن أبا تمام فى كل من شطرى البيت يقاوم وجه الشبه الذى يعتقد أن التشبيه مبنى عليه ، وإذا كان قد فعل ذلك صراحة فى الشطر الثانى فقد فعله ضمنا فى الشطر الأول ، ولو كان مايقصده انهن كبقر الوحش فى التهادى وحسن العيون كما يقول الصولى (٢) لما كان هناك معنى للاستدراك فى قوله " إلا أن هاتا اوانس " ذلك أن لغة الشعر التى تنزع بالأشياء نحو التجريد مطالها من كيان جسمى لاتلبث أن تجعل من المرأة فى هذا البيت كائنا مثاليا يتعالى على سواه فيتراءى فى صورة مهاة نافرة ، والتوحش الذى خصصت هذه المهاة باضافتها إليه تتمثل من خلاله دلالات التميز والتعالى ، غير ان هذا التوحش لا يلبث ان يقاوم بالأنس الذى من شأنه أن يعيد هذا الكائن إلى الأفق الإنسانى فيقيم بهذا الأنس علاقة روحية جديدة تربط هذا الكائن بما حوله .

---

(١) الآمدى : الموازنة جـ ١ ص ١٥٨ .
(٢) الصولى : شرح ديوان أبى تمام جـ ٢ ص ٣٢٥ .

وتتجلى فى قنا الخط حركة التسامى والتعالى لما يشتمل عليه الرمح من انتصاب واشارة نحو السماء ولما ينطوى عليه من وظائف الفتك بالمادة والأجسام مما يضيف إلى قنا الخط دورا آخر فى الايغال بالتجريد من الجسمانية إلى آفاق قصوى ولذلك يستثنى منها الذبل وما يدل عليه من تثن ولين وانعطاف وما ينطوى عليه كل ذلك من ضعف ورقة توحى بخصائص المادية والجثمانية التى تناقض تيار التجريد الذى رسمت أبعاده فى نفور المهاة وصلابة القناة . (١)

• • •

وكما تعمد الرؤية الشعرية عند أبى تمام إلى الفتك بالوجود الحسى للأشياء وتجريدها من ماديتها وإحالتها من الحضور إلى الغياب فإنها قد تعمد أيضا إلى تفتيت الشىء الواحد إلى عدة أشياء تتجلى فى الشعر مغايرة لما هى عليه فى الواقع .

---

(١) ذهب الحسينى إلى أن الذبول ليس معناه اللين والثنى وإنما معناه الجفاف والضمور ولهذا استبعد ابوتمام صفة الجفاف والذبول عن قد المرأة الرخص الريان بهذا الاستثناء الحلو البليغ (أبوتمام وموازنة الامدى ٨٠) .

وقد عاب عليه الآمدى أن جعل للانسان أكثر من عمر فى قوله (١) :

مالِامرئٍ خاضَ فى بَحْرِالهَوَى عُمُرٌ ... إلاّ وللبَيْنِ فيه السَّهْلُ والجَلَدُ

فقال : " هذا عندى خطأ ان كان أراد بالعمر مدة الحياة لأنه اسم واحد للمدة بأسرها فهو لا يتبعض فيقال لكل جزء منه عمر ، فكما لا يقال مالزيد رأس إلا وفيه شجة أو ضربة ، وماله لسان إلا وهو ذرب أو فصيح فكذلك لا يقال : ماله عمر إلا وهو قصير ، وإنما يسوغ هذا فيما فوق الواحد مثل أن تقول ماله ضلع إلا مكسورة ، وماله يد إلا وفيها أثر ولا رجل إلا وبها حنف "(٢) .

ومشكلة الآمدى أنه لا يدرك من معنى العمر فى بيت أبى تمام إلا ما يدركه من معنى الرأس واللسان فى الأمثلة النثرية التى قاس عليها مازعمه من وقوع أبى تمام فى الخطأ ، فالكلمة فى الشعر - لديه - لا تحيل إلا إلى هذا المدرك الذى لا خلاف فيه ولا نزاع لأن من المسلم به أنه اسم واحد للمدة بأسرها ولهذا فهو لا يتبعض فيقال لكل جزء منه عمر ، ولو أن الآمدى نظر إلى لفظ العمر فى سياق الأبيات التى جاء فيها لأدرك أنه قد خرج عن معناه المعجمى المعتاد الذى احتكم اليه حينما خطّأ أبا تمام فالأبيات تحفل

---

(١) الديوان بشرح التبريزى جـ٢ ص ١١ وهو من قصيدة فى مدح ابى سعيد محمد بن يوسف الطائى مطلعها :

يابُعْدَ غايةِ دَمْعِ العَيْنِ إنْ بَعُدُوا ... هى الصبابةُ طولُ الدّهرِ والسُّهُدُ

(٢) الآمدى : الموازنة جـ ١ ص ٢٢٥ .

بذكر الحمام الذى يترصد العمر فى كل لحظة من لحظا ته ، غير أنه ليس بالموت المعهود الذى اعتبره الآمدى نهاية مدة العمر التى لا تتبعض ومن شأن اليقين الذى هتف به أبو تمام فى قوله " اليوم أيقنت أن اسم الحمام غد " أن يعدل من النظرة إلى العمر وأن يشعر القارئ أنه أمام وجود جديد للأشياء ينبع من لغة الشعر نفسها ، يقول أبوتمام : (١)

قالوا: الرَّحيلُ غدًا لا شكَّ ، قُلتُ لَهم	اليومَ أيقنتُ أنَّ اسمَ الحِمامِ غَدُ
كَمْ مِنْ دَمٍ يُعجِزُ الجيشَ اللُّهامَ إذا	بانُوا سَتَحكُمُ فيه العِرْمِسُ الأُجُدُ (٢)
ما لامرئٍ خاضَ فى بَحْرِ الهوى عمُرٌ	إلَّا وللبينِ فيه السَّهلُ والجَلَدُ
كأنَّما البينُ مِنْ إلحاحِهِ أبدًا	على النفوسِ أخٌ للموتِ أو ولَدُ

ولغة الشعر فى هذه الأبيات تنبع من لفظة الحمام فهى ببنيتها الصرفية تحمل الدلالة على الجمع فكأنما الحمام يشتمل على شتى النقائض والعوارض التى تعرض للانسان فى حياته وتنال منه واحدة تلو الأخرى لتنتهى بموته . وكأنما هذا الموت ينزل منزلة الغاية التى تنتهى إليها حياة الإنسان وما يمر بها من محن وآفات ، ومن شأن هذا التصور ألَّا يجعل الموت تجربة نهائية لا يمر بها المرء إلا مرة واحدة يختتم بها مدة عمره وإنما يصبح تيارا يسرى فى صميم الحياة ومعاناة مستمرة باستمرارها تتراءى فى العديد من المواقف التى يمر بها المرء ، ومن هنا يصبح الموت قابلا للتعدد والتكاثر فيتجلى

---

(١) الديوان بشرح التبريزى جـ٣ ص ١٠ ، ١١ .

(٢) الجيش اللهام : الذى يلتهم كل شئ ، العرمس : الناقة الشديدة ، الأُجد ، الموثقة الخلق .

وقد أصبح له ولد أو أخ .

وأوضح صور الموت التى تسيطر على الأبيات هى البين ، وهو من أشد التجارب عمقا فى نفس العربى لما كان يعانيه فى حياته البدوية من ضرورة الارتحال والتنقل مما ينزّل البين منزلة القدر الذى يعصف بالقوم فجأة فتتفرق بهم السبل وتتقطع بهم الأسباب ، ولم تستطع حياة المدنية والاستقرار أن تستأصل آلام هذه التجربة ومعاناتها من نفس الشاعر فظلت تتوارى خلفها آلام الاغتراب واحاسيس الضياع .

وحينما يصبح البين بالحاحه موتا يسرى فى صميم الحياة ومعاناة مستمرة باستمرارها فان العمر عندئذ لا يغدو فترة زمنية واحدة لا تتجزأ ولا تتبعض وإنما يغدو أعمارا متعددة تهلك واحدا تلو الآخر فى كل تجربة من تجارب الموت المستمرة ، فهى كتلك النفس التى وصفها الشاعر بأنها " تساقط أنفسا " .

وهذه الرؤية الشعرية تحل لنا إشكال بيت آخر فى نفس القصيدة هو قوله :

أَنْهَبْتَ أَرواحَه الأَرماحَ إِذْ شُرِعَتْ فما تَرُدّ لِرَيبِ الدَّهرِ عنهُ يَدَا

فقد ذهب التبريزى فى شرحه لهذا البيت إلى القول بأن الهاء فى قوله " أرواحه " عائدة على المنهزم ثم حار فى تفسير جمع هذه الكلمة مع أنها مضافة إلى ضمير المفرد . والفرد ليس له أكثر من روح فذهب إلى تقدير مضاف إليه محذوف فكأنه أراد أرواح أصحابه ، أو أنه أراد الدلالة على الجنس أى أرواح

جنس المنهزم ، وربما خص الأرواح لمقاربتها الأرماح فى اللفظ إذ ليس بين اللفظين فرق إلا فى الميم والواو . وكأنما استشعر التبريزى عجز التعليلات المتعددة التى سيقت لبيان الوجه فى هذا الجمع فرجح أن يكون الرواة قد غيروا ما قاله الشاعر فقال " ويجوز أن يكون الطائى قال " انهبت ارماحك الارواح " فغيرته الرواة " وهذا التعليل يكشف تمام الكشف عن مدى الاضطراب الذى وقع فيه التبريزى مما دعا ابن المستوفى الى الرد عليه بأن الهاء فى "عنه" على هذا الوجه غير عائدة على مذكور. (١) والوجه فى هذا البيت هو أن الارواح هنا كالأعمار هناك طاقة انسانية متجددة يواجه بها الانسان تيار الموت السارى فى صميم حياته .

وقصة النسر لبد التى تحتل قافية أحد أبيات هذه القصيدة حيث يقول :

إِنْ تَنفلِتْ وأُنوفُ الموتِ رَاغِمَــةٌ   فاذْهَبْ فأنتَ طَلِيقُ الرَّكْضِ يا لُبَدُ

إنما تنبعث من خلال هذه الرؤية التى تفتق العمر الواحد إلى أعمار مختلفة متعددة . ولذلك فهى تستلهم قصة لقمان مع النسور السبعة التى أعطى مجموع أعمارها فكان كلما مات نسر تولى رعاية نسر آخر حتى كان لبد هو النسر الأخير الذى مات لقمان بموته .

---

(١) الديوان بشرح التبريزى جـ ٢ ص ١٧ وحاشيتها .

ومما عابه عليه الآمدى أيضا قوله : (١)

وَمَشْهَدٍ بَيْنَ حُكْمِ الذُّلِّ مُنْقَطِعٍ   صاليهِ أو بِحِبالِ المَوتِ مُتَّصِلِ

وقال " لو كان حكم الذل أشياء متفرقة لصلحت فيها " بين " غير أن حكم الذل والذل بمنزلة واحدة وكذلك حكم العز والعز فكما لا يقال بين العز فكذلك لا يقال بين حكم العز حتى يقال هذا لأن " بين إنما هو وسط بين شيئين "(٢) .

والآمدى يجرد الشعر من ألفاظه فيقتل فيه نبضه الحى حينما يقول : إن حكم الذل والذل بمنزلة واحدة ذلك أن الذل يتجلى فى هذا البيت وقد أضيف اليه الحكم فى صورة المتسلط الفاتك الذى لا يسهل الفكاك منه والتخلص من وصمته .

وهذه الصورة التى يظهر عليها الذل لا تلبث أن تحيله إلى أخطبوط يحاصر الانسان من شتى نواحيه ومختلف جوانبه يقول أبو تمام :

وَمَشْهَدٍ بَيْنَ حُكْمِ الذُّلِّ مُنْقَطِعٍ   صاليهِ أو بِحِبالِ المَوتِ مُتَّصِلُ
ضَنْكٍ إذا خَرِسَتْ أبْطالُهُ نَطَقَتْ   فيهِ الصَّوارِمُ والخَطِّيَّةُ الذُّبُلُ
لا يَطْمَعُ المَرْءُ أنْ يَجْتابَ غَمْرَتَهُ   بالقَوْلِ ما لَمْ يَكُنْ جِسْرًا لَهُ العَمَلُ
جَلَّيْتَ والمَوْتُ مُبْدٍ حُرَّ صَفْحَتِهِ   وقد تَفَرْعَنَ في أوْصالِهِ الأجَلُ

---

(١) الديوان بشرح التبريزى جـ٣ ص١٦٦ وهو من قصيدة فى مدح المعتصم مطلعها :

فَحْواكَ عَيْنٌ على نَجْواكَ يا مَذِلُ   حَتَّامَ لا يَتَقَضَّى قَوْلُكَ الخَطِلُ

(٢) الآمدى : الموازنة جـ١ ص ٢٣٨ .

وانقطاع الانسان بين حكم الذل تجسيد لحالة الحصار الذى يتجلى الموت فيه فى هيئة المنقذ للانسان حينما يؤول إلى حبل للنجاة يتعلق به المرء ليرفعه بعيدا عن فتك الذل به ، والمفارقة التى تبدو فى هذا البيت فى صورة الموت المنقذ لا تلبث أن تتجلى فى بيت آخر فى القصيدة نفسها بصورة اوضح حيث يقول :

يَسْتَعْذِبُونَ مناياهُمْ كأَنَّهُمُ لا ييأَسُونَ من الدّنيا إِذا قُتِلوا

واستعذاب المنايا لا يفهم حق الفهم إلا فى ضوء اتخاذ الموت صورة المنقذ من الذل الكابح لجماح فتكه وتسلط حكمه .

والغمرة التى لا يطمع المرء أن يجتابها بالقول ، والعمل الذى يؤول إلى جسر يجتازيه الإنسان هذه الغمرة تنبع جميعها من صورة الحصار التى رسمها الشاعر فى البيت الأول من هذه الابيات .

ولعل صورة الفرعنة التى ظهر عليها الأجل وعابها الآمدى (١) وابن سنان الخفاجى (٢) على أبى تمام ليست سوى وليدة لحالة الحصار والإحاطة التى تأدّى منها الشاعر إلى صورة فرعون وقد أحاط به الماء من كل جانب .

وقد نعى عليه الآمدى وصفه الأجل بالفرعنه قائلا " إن الناس تعيبه لأنه اشتق للأجل الذى هو مطل على كل النفوس فعلا من اسم فرعون وقد أتى

---

(١) الامدى : الموازنة جـ ١ ص ٢٣٩ .
(٢) الديوان بشرح التبريزى جـ ٢ ص ١٧ الحاشية .

الاجل على نفس فرعون وعلى نفس كل فرعون كان فى الدنيا ولم يلحظ الآمدى أن فى الموقف انحسارا لمد الموت وانهزاما له فهو مع إطباقه على الموقف وسقوط المتقاتلين فى حبائله عندما بيد و لهم كملجأ من حكم الذل والعار فى ذلك الوقت الضنك الذى خرست فيه الأبطال لم يستطع أن ينال من الممدوح شيئا ، وحركة انهزام الموت بدأت بتألق الممدوح المخاطب فى الفصل "جليت" وضاعفها صيرورة الأجل كائنا يتجزأ إلى أوصال ، ولذا فإن حركة الفرعنة وما تحمله فى طياتها من معانى التسلط والطغيان لا تلبث أن تغير اتجاهها من اتجاه عدوانى نحو الآخرين إلى انحسار مهزوم وانكسار نحو الداخل على ما يوحى به الحرف "فى" فى قوله " وقد تفرعن فى أوصاله الأجل " وبهذا تستحيل الفرعنة إلى انفجار داخلى يكشف عن العجز وسقوط الحيلة .

...

الفصل الثانـــــي

١ ـ الاستعـــارة ...

٢ ـ الجناس والطباق ..

ـ•ـ

— ١ —

الاستعـــــارة

كان شعر أبى تمام معدن الاستعارة على حد تعبير المعرى (١) فقد كانت جوهر الشعر عنده وكانت مع ذلك مثارا للإشكال فى شعره واختلاف النقاد حوله وتباين احكامهم عليه فقد استهجن كثير منهم استعاراته لاقترانها عندهم بالصنعة والمبالغة فيها وما يقتضيه ذلك من خروج على مذهب الشعر يقول الآمدى " إنما رأى ابوتمام أشياء يسيرة من بعيد الاستعارات متفرقة فى أشعار القدماء لاتنتهى فى البعد إلى هذه المنزلة فاحتذاها وأحب الإبداع والإغراب بإيراد أمثالها فاحتطب واستكثر منها "(٢) . وقال ابن سنان الخفاجى عن الاستعارة " هذا الفن قد أورده المحدثون كثيرا وإن كان المتقدمون بدأوا به وممن أكثر استعماله أبو تمام حبيب بن أوس فأورد منه فى شعره الجيد المحمود والردىء الذى هو الغاية فى القبح " . (٣)

ونتبين من استعراض آراء القدماء نقادا وبلاغيين أنهم وقفوا عند أحكام معينة ومعايير فكرية محددة سلكت بهم مسلكا خاصا فى تناول صوره الشعرية وأدت بهم إلى تصور محدد لمفهوم الاستعارة والتشبيه ودورهما فى

---

(١) الديوان بشرح التبريزى جـ١ ص ١٧٧ .
(٢) الآمدى : الموازنة جـ ١ ص ٢٥٤ .
(٣) ابن سنان الخفاجى : سر الفصاحة ص ١١٠ .

القصيدة فقصرت بهم عن استيعاب اللغة الشعرية عند أبى تمام . ولعل مرد ذلك إلى عوامل منها : الجمود على المعنى الوضعى للكلمة ولذلك كان الآمدى ينعى على أبى تمام أنه يحمل المعنى على لفظ لا يليق به (١) وأن الذى يضعه فى شعره ضد ما نطقت به العرب (٢) ، وأن الله قد أغراه بوضع الألفاظ فى غير مواضعها (٣) ، ولم يكن الآمدى يدرك أن الألفاظ تحمل فى طياتها امكانيات للمعانى لا تتحدد إلا فى السياق وأن المعنى ليس سوى محصلة لتشابك العلاقات بين ألفاظ التركيب وكذلك لم يكن يتصور أن الشاعر يبدأ عمله بتدمير الدلالة المعهودة فى اللفظ ليبعث فيه الحياة مرة أخرى من خلال تركيب لغوى جديد يفجر كل الإمكانيات الكامنة فيه ويعيد إلينا الوعى الكلى بالأشياء ذلك الوعى الذى كان يتسم به الإنسان الأول حينما كانت تسميته للشىء تتضمن خلاصة تجربته الوجدانية معه ، وحينما يستخدم الشاعر الكلمة يحطم الدلالة الوضعية لها ليطلق ما يكمن فيها من طاقات شعرية ولذا يصبح الشعر موت للغة وحياة لها فى نفس الوقت . (٤)

---

(١) الامدى : الموازنة جـ١ ص ٢٤٦ .
(٢) المصدر نفسه جـ ١ ص ١٤٧ .
(٣) المصدر نفسه جـ١ ص ٢٣٩ .
(٤) يقول جون كرو رانسوم فى مقال له بعنوان " الشعر كلمة بدائية " (إن اللغة الشعرية تنشأ لأننا غير راضين عما تحققه لغتنا العلمية من تحسينا ونحن غير راضين لأن هذه التحسينات تطالبنا بالتخلى تدريجيا عن العناصر الصورية أو الشيئية المحسوسة إلا أن هذه الصورية أو الشيئية المحسوسة كانت تتصف بها لغة عرفناها وراثة عن أسلافنا البدائيين وهى لغة ذات غناء)
روى كاودن : الأديب وصناعته : ترجمة جبرا ابراهيم جبرا ص ١١٢ .

ومن العوامل التى أدت إلى التقصير فى تناول الصورة فى شعر أبى تمام اعتبار الخيال الذى يعد أصل الصورة تاليا للمعنى العقلى ثم أخذ الاستعارات على أنها نقل للفظ لا تخرج به عن حدوده العقلية وتجزئتها على وجه لا تتضح فيه وظيفتها فى الشعر فلا تخرج عن كونها مجالا لتحسين المعنى الأصلى وتزيينه أو التدليل عليه وتبريره وبذلك تفقد أصالتها يقول أبو هلال العسكرى (الاستعارة توضح المعنى وتؤكده وتحسن معرضه)[1] ، وحينما تصبح الاستعارة شيئا تاليا للمعنى العقلى تابعا له فيجب عندئذ ألاّ تتعارض ولا تتنافى معه وتصبح لها حدود عقلية معينة إن خرجت عنها صارت إلى الخطأ والفساد كما يقول الآمدى[2] ، وحينما قال أبو تمام :[3]

لا تَسْقِنِي ماءَ المَلَامِ فإنَّنِي صَبٌّ قد استعذبتُ ماءَ بكائى

فإنه وضع سامعيه فى حيرة تساوت فيها سذاجة من حمل إليه إناء ليملأه بماء الملام مع سفسطة من استنكر أن يعبر أبو تمام عن الشىء المر بالماء العذب .

---

(١) العسكرى : الصناعتين ص ٢٧٤ .
(٢) الآمدى : الموازنة جـ ١ ص ٢٥٥ .
(٣) الديوان بشرح التبريزى جـ ١ ص ٢٢ وهو من قصيدة فى مدح محمد بن حسان الضبى مطلعها :
قدك اتئب اربيت فى الغلواء كم تعذلون وانتم سجرائى

ابتدأ الاشكال حينما فصل بين أجزاء التركيب فنظر إليه على أنه "ماء" أضيف إلى "الملام" وأخذ في البحث في كل من اللفظين منفصلا عن الآخر ولم يكن لفظ الماء يعني لديهم أكثر من ذلك السائل الذي نشربه إذا احسسنا بالعطش فكان من الصعب التوفيق بينه وبين الملام واكتشاف العلاقة التي تربط بينهما . حاول الصولي تبرير هذا التركيب بأنه لتحسين البيت بإيراد لفظ الماء في أوله كما جاء في آخره (١) . وتبعه في ذلك الآمدى وأضاف أنه لما كان في مجرى العادة أن يقول القائل أغلظت لفلان القول وجرعته كأسا مرة أو سقيته منه أمرّ من العلقم وكان الملام مما يستعمل فيه التجرع على الاستعارة جعل له ماء على الاستعارة (٢) .

إلا أن ابن سنان الخفاجي رفض استساغة هذا الاعتذار رغم اعترافه أنه اقرب التبريرات إلى الصحة ، لأنه كان يرى أنّ الاستعارة إذا بنيت على استعارة بعدت ، وإن اعتبر فيها القرب فماء الملام ليس بقريب ، وإن لم يعتبر فيها لم ينحصر وبنى على كل استعارة استعارة وأدّى ذلك إلى الاستحالة والفساد .

وكذلك رفض ابن سنان ما ذهب إليه الصولي من قياس " ماء الملام " على ماء الشباب فقال : المراد بماء الشباب الرونق ، كما يقال ثوب له ماء

---

(١) الصولي : اخبار ابي تمام ص ٣٥ .
(٢) الآمدى : الموازنة جـ ١ ص ٢٧٨ .

ويقصد بذلك رونقه ، ولا يحسن أن يقال ماشربت أعذب من ماء هذا الثوب ـ كما لا يجمل أن يقال ماشربت أعذب من ماء هذه القصيدة لأن هذا القول مخصوص بحقيقة الماء لا بما هو مستعار له ، وأبوتمام بقوله " لا تسقني ماء الملام " ذاهب عن هذا الوجه على كل حال ، ثم لا يجوز أن يراد هنا بالماء الرونق لأن الملام لا يوصف بذلك وإنما يذم ويستقبح ولا يحمد ولا يستحسن ". (١)

أما ابن الأثير فقد عد " ماء الملام " من التشبيهات المتوسطة التي لا تحمد ولا تذم وهو قريب من وجه ، بعيد من وجه ، ثم فسر ابن الأثير ماذهب إليه قائلا " أما سبب قربه فهو أن الملام هو القول الذي يعنف به الملوم لأمر جناه ، وذاك مختص بالسمع ، فنقله أبوتمام إلى السقيا التي هي مختصة بالحلق ، كأنه قال : لا تذقني الملام ، ولو تهيأ له ذلك مع وزن الشعر لكان تشبيها حسنا ، لكنه جاء بذكر الماء فحط من درجته شيئا ،.. وأما سبب بعد هذا التشبيه فهو أن الماء مستلذ ، والملام مستكره فحصل بينهما مخالفة من هذا الوجه "(٢) .

من خلال ماسلف تتضح ابعاد المشكلة فالماء لديهم له حقيقة محددة ودلالته لا تخرج عن الرونق الذي ينسجم مع حقيقته والملام إنما يذم ويستقبح ويستكره ولا يمكن أن يحمد وبهذا تتنافر أطراف التركيب تنافرا تأباه المعايير البلاغية لقياس سلامة الاستعارة ، ولم يستطع ناقد معاصر

---

(١) ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة ص ١٣٤.

(٢) ابن الاثير : المثل السائر جـ ٢ ص ١٥٢.

كالدكتور محمد مندور أن يفلت من هذا الجمود على المعنى الوضعى للكلمة والخضوع له فى تناول الشعر فهو يستنكر التنافر فى تركيب " ماء الملام " متسائلا : كيف يعبر عن هذا الشىء المر بالماء العذب ؟ !! قائلا إن أبا تمام لا يتصور من كل ذلك شيئا ولا يحس بشىء وإنما هو صنعة باطلة ثم كيف يقاس ماء الملام بالكأس المرة ؟ بل كيف يكون للكلام ماء ؟ وبعد أن رفض الدكتور مندور ما ذهب إليه الصولى والآمدى فى الاعتذار لأبى تمام قال : إنما النقد الصحيح هو أن أبا تمام قد أراد البديع فخرج إلى المحال وقد ذكر ماء البكاء فكان لابد له وفاء للبديع وردا للأعجاز على الصدور أوردا للصدور على الأعجاز من أن يذكر ماء الملام . وهذا سخف يدل على الإسراف ، وصفاقة الذوق عند أبى تمام وعند ناقديه . (١)

وليست المسألة فى حقيقة الأمر مسألة وفاء للبديع ورد للأعجاز على الصدور والصدور على الأعجاز كما بدا للدكتور مندور ولكنها روح كليه تهيمن على القصيدة بأكملها فتسم معالمها بطابع السيولة حتى يكاد ينضح كل بيت من أبياتها ماء يتراءى أحيانا فى الدجنة الوطفاء التى انحل فيها خيط كل سماء فى قوله :

ومعرّسٍ للغَيثِ تَخفُقُ بينَهُ ... راياتُ كلِّ دُجنةٍ وطفاءِ (٢)

---

(١) د . محمد مندور : النقد المنهجى عند العرب ص ٩٨ .

(٢) أصل التعريس : النزول آخر الليل ، الرايات هنا : البروق الدجنة السحابة الكثيفة . الوطفاء : السحابة المتدلية الدانية أخذت من الجفن الأوطف وهو كثير الشعر . تخفق بينه : تتحرك وتضطرب .

نَشِرَتْ حَدَائِقَهُ فَصِرْنَ مَآلِفاً ... لطرائفِ الأَنْواءِ والأَنْداءِ
فَسقاهُ مِسْكَ الطَّلِّ كافورَ الصَّبا ... وانحلَّ فيه خيطُ كلِّ سَمَاءِ

ويتجلى تارة أخرى فى السلافة التى عند ما مزجت تعلمت من حسن خلق الماء :

صَعُبَتْ وراضَ المَزْجُ سَيِّءَ خُلْقِهَا ... فَتَعَلَّمَتْ مِنْ حُسْنِ خُلْقِ الماءِ

وتارة ثالثة فى القلب الذى تفجرت فيه ينابيع الوعد فظلت تحوم عليه طيور الرجاء :

لما رأيتك قد غذوت مودتي ... بالبِشْرِ واستحسنتَ وجهَ ثنائي
أَنبطتَ فى قلبي لِوَأْيِكَ مَشْرَعاً ... ظلت تحومُ عليه طيرُ رجائي (١)

وإذا وقفنا وقفة تأمل عند قوله :

لا تَسْقِني ماءَ المَلامِ فإنني ... صَبٌّ قد استعذبتُ ماءَ بكائي

فإننا نلاحظ أن قوله " إننى صب " الذى توسط شطرى البيت هو الذى فجر الماء فى كلا الشطرين ذلك أن ثمة ارتباطا وثيقا بين الصبابة والسيولة حتى أن معانى الصبابة تمتد لتشمل الماء والعرق والدم والعشق وكثيرا ما ارتبطت الصبابة بالبكاء حتى عدّ أبوتمام فى بعض شعره الزفرات حقا من حقوق الصبابة فقال : (٢)

---

(١) أنبط الماء اذا استخرجه من باطن الأرض ، الوأى : الوعد ، المشرع : المكان الذى يشرع فيه للورود الشروع اول الشرب .

(٢) الديوان بشرح التبريزى ج ٢ ص ١١ وهو من قصيدة فى مدح ابى المغيث المرافق ومطلعها :

شهدت لقد اقوت مغانيكم بعدى ... ومحت كما محت وشائع من برد

ومِنْ زَفْرةٍ تُعطى الصَّبابةَ حقَّها   وتُوري زِنادَ الشَّوقِ تحتَ الحشا الصَّلْدِ

فمن سمات الصب أن يكون باكيا سائل الدمع ومن هنا تولدت فكرة استعذاب الصب للدمع واستمرائه له ، وفكرة الاستعذاب هذه هى التى أحالت الدّمع إلى ماء أو جعلته يسمى الدمع ماء ، ومادام الدمع قد استحال إلى ماء يستعذب فان من شأنه أن يحقق الارتواء والاكتفاء ، ولذا يرفض الشاعر كل لوم يحول بينه وبين هذا الماء المستعذب ،غير أن سيطرة فكرة الماء الذى تفجر فى ماء البكاء أحال قوله "لاتلمنى" إلى "لاتسقنى" لأنه مرتو بماء بكائه واللوم من شأنه أن يحرمه من هذا الماء ، ومن هنا تفجر الماء فى لفظ الملام .

والملاحظ أن جدلية الأضداد تلعب دورا واضحا فى تكوين الملاقات بين ألفاظ الأبيات فماء البكاء وهو الدمع المر المذاق يصبح مستعذبا سائغا والملام الذى يرتبط عادة بالقسوة والشدة يتفجر منه الماء ، وهذه الضدية تطل علينا فى القصيدة نفسها فى السلافة الضعيفة القاتلة :

وضعيفةٍ فإذا أصابَتْ فرصةً   قتلتْ، كذلك قدرةُ الضُّعفاءِ

وفى النار والنور اللذين قيدا بوعاء :

فكأنَّ بهجتَها وبهجةَ كأسِها   نارٌ ونورٌ قُيِّدا بوعاءِ

وفى النار التى تنبع من حصى المعزاء :

مزقت ثوب عكوبها بركوبها   والنار تنبع من حصى المعزاء (١)

وفي سوى ذلك من أبيات القصيدة .

وإذا عدنا مرة أخرى إلى قوله " ماء الملام " الذي حير النقاد فإن علينا أن نعلم أن ادراكنا للماء لا يتأتى بفصله عن الملام كما لا يتأتى ادراك الملام بعد فصله عن الماء فالعلاقات المتبادلة بين الألفاظ هي التي تحدد المعنى وتوضح أبعاده وعندئذ لا يغدو لفظ الماء مجرد إشارة إلى ذلك السائل الذي لا يختلف اثنان في إدراكه ، وإنما هو رمز يحتضن تجربة الإنسان الأولى فالماء يحتضن الحياة كما يحتضن الموت ويفضي إلى الأمرين جميعا فقد ينعم به الانسان غيثا يهبه الحياة وقد يعانيه سيلا يجتث كل معالمها ، وللماء في العربية تاريخ تقطر من حوافه الدماء وتسل على ضفافه السيوف فقد ارتبط ارتباطا وثيقا بالغزو والقتال (٢) ، يقول الدكتور جواد علي : (والغزو في تعريف علماء اللغة الطلب ، وهو مورد من أهم موارد الرزق عند الأعراب لا سيما في سني انحباس السماء وانقطاع الغيث وغضب السماء على الأرض ونفورها منها حيث تقطع غرامها بها فتحبس عنها دموعها المعبرة عن شوق السماء الى الارض (فلا يجدون بدا من الارتحال) (٣) عن مكانهم المنكوب الى مكان آخر فيه ماء بئر او ماء جار أو عين دائمة والاستيلاء عليها عنوة وقهرا او صلحا بغير قتال وذلك إذا وجد أصحاب الماء أن من غير الممكن لهم مقاومة الغزاة) (٤) ، ولذا ارتبطت ايام العرب وحروبهم بمواقع المياه

---

(١) يتحدث في هذا البيت عن اجتيازه الصحراء ، العكوب : الغبار ، المعزاء : الارض الغليظة ذات الحصى .

(٢) لا يزال العامة لدينا يتطيرون من رش الماء على الانسان ويقولون في أمثالهم " رش الما عداوه " .

(٣) اضافة يستقيمها النص .

(٤) د . جواد علي : المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام جـ ٥ ص ٣٣٣ .

ومجاريها وكثيرا ما كان الإنسان يجد نفسه على موعد مع القدر عند حافة ماء يرده يسعى إليه فى صورة عدو قاتل يتربص به أو حيوان كاسر ينقض عليه، ولذا ظل الماء أمرا غامضا لا تقوم الحياة إلا به غير أن الموت يكمن فى ثناياه على ما يظهر فى رمزية الماء فى الحلم فقد يكون نعمة وخيرا يعرض للإنسان، كما قد يكون نقمة وبلاء يصيبه. (١)

وهذا التاريخ الحافل بالأضداد للماء يتجاذب مع سماته المحيرة فقد تراه صافيا حتى إذا تراكم آل إلى سواد فهو ذو لون ولا لون له وليس له شكل ولا طعم ولا رائحة لا يغذو غير أنه لا غذاء يستفاد عند فقده، وقد تحدث الجاحظ عن هذه السمات المحيرة للماء فقال : (ويختلف منظره على قدر اختلاف إنائه وأرضه وما يقابله، فدل ذلك على أنه ليس بذى لون وإنما يعتريه فى التخييل لون ما يقابله ويحيط به، ولعل هذه الأمور إذا تقابلت أن تصنع فى العين أمورا فيظن الإنسان مع قرب المجاورة والالتباس أن هذه الألوان المختلفة إنما هى لهذا الماء الرائق الخالص الذى لم ينقلب فى نفسه ولا عرض له ما يقلبه، وكيف يعرض له ويقلبه وعين كل واحد غير عين صاحبه ؟ وهو يرى الماء أسود كالبحر متى أخذ منه غرفة رآه كهيئة إذ رآه قليل العمق) (٢).

---

(١) الشيخ عبد الغنى النابلسى : تعطير الانام جـ ٢ ص ٢٢٥، ٢٢٦.
(٢) الجاحظ : الحيوان، جـ ٥ ص ٩١.

وهكذا يغدو الماء محيرا يدور حوله الجدل ويختلف فيه أصحاب السفسطة باحثين عن جوهره وعرضه ولونه وشكله ، والقوى التى تؤثر فيه ، وهل ينعقد أو لا ينعقد ؟ والعلاقة بينه وبين الهواء وإلى أى شىء ينحل(١).

وهذا كله لا يترك للماء حقيقة واضحة لا يؤخذ منها إلا الرونق كما كان يتصور ابن سنان الخفاجى ، ولا يبقيه ماء عذبا فحسب كما كان يرى الدكتور مندور ، فالماء يستبطن حركة قلقة لا تستقر تتجاذب فيه الحياة والموت ويفضى إلى النفع والضر ، والخير والشر ، رقراق لا يمكن أن يطمأن إلى سمة محددة له أو ينتهى إلى رأى واضح فيه ، وحينما قال أبوتمام " ماء الملام " فقد كان يفجر فى الماء كل هذه الطاقات الكامنة فيه مقاوما بذلك الإلف والعادة التى كانت تؤخذ بمقتضاها اللفظة فلاتخرج عن معناها الدارج إلى شىء آخر ويغدو الملام فيه غامضا غموض الماء لا ينفصل فيه نصح الصديق عن شماتة العدو ، ولا تتحدد فيه معالم الخير من أبعاد الشر، يصبح الملام عندئذ عذلا كذلك العذل الذى قال فيه أبوتمام(٢)

عَذْلاً شَبِيهاً بالجُنُونِ كأنَّمَا قرأَتْ بِهِ الوَرْهَاءُ شَطْرَ كِتَابِ(٣)

---

(١) الجاحظ : المصدر السابق جـ ٥ ص ٨٩ - ٩١ .

(٢) الديوان بشرح التبريزى جـ ١ ص ٧٨ ، وهو من قصيدة فى مدح مالك بن طوق مطلعها :

لَوْ أنَّ دَهْراً رَدَّ رَجْعَ جَوَابِ أوكَفَّ مِنْ شأوِيهِ طُولُ عِتَابِ

(٣) قال المرزوقى فى شرحه لهذا البيت : أراد أنها عذلته عذلا التبس عليه معناه . ولم يفهم مغزاها فأشبه كلام المجانين وما تقرأه المرأة الحمقاء من كتاب قطع نصفين .

وبهذا يصبح الماء والجنون وشطر الكتاب من باب واحد يلفه الغموض ولا يفضى إلى يقين صادق يطمأن اليه .

...

ومن الاستعارات المستمدة من الماء أيضا قوله : (١)

كأنني حين جردت الرجاء له   عضبا صببت به ماء على الزمن

وهو مما استهجنه الآمدى من استعاراته التى عدها فى غاية الغثاثة والهجانة والبعد عن الصواب(٢) ووصفها القاضى مع بعض الاستعارات الأخرى بأنها مما يصدىء القلب ويعميه ويطمس البصيرة ويكد القريحة(٣) ، غير أن الماء هنا تتفجر فيه معالم القتل والفتك ويغدو وسيلة للقهر والسيطرة والتمكين فطالما قاوم به الإنسان الموت وتغلب على الهلاك فكان سفينته إلى النجاة ووسيلته إلى الخلاص .

ويتجلى الماء مرة أخرى آجنا فاسدا تفجره منى الضلال والانحراف عن الحق يتلألأ فى صورة سراب يحسبه الظمآن ماء حتى إذا جاءه لم يجده

---

(١) الديوان بشرح التبريزى جـ ٣ص ٣٣٩ وهومن قصيدة فى مدح ابى الحسن على بن مروان مطلعها :

أراك أكبرت ادمانى على الدمن   وحملى الشوق من باد ومكتمن

غير ان رواية الديوان للبيت جاءت مكان " صببت به ماء " أخذت به سيفا "
وقد اعتمدت على ماجاء فى الموازنة والوساطة من رواية للبيت .

(٢) الآمدى : الموازنة جـ ١ ص ٢٦٥ .

(٣) القاضى الجرجانى : الوساطة ص ٤٠ .

شيئا ، وذلك في قوله (١) :

وأخذت بابك حائرا دون المنى ... ومنى الضلال مياههن أجون

وتتنازع الماء الاضداد فيترقرق في " ماء الحياة " و " ماء الحياء " في قوله (٢) :

ألا أيها الموت فجعتنا ... بماء الحياة وماء الحياء

وينهل " ماء للروض " في قوله (٣) :

رعته الفيافي بعد ماكان حقبة ... رعاها وماء الروض ينهل ساكبه

ويكدر الماء حينما ينهل من "سحاب المنايا " في قوله (٤) :

بنجدتنا ألقت بنجد بعاعها ... سحاب المنايا وهو مظلمة كدر (٥)

وعندئذ يصبح " ماء للدهر " في قوله (٦) :

---

(١) الديوان بشرح التبريزى جـ٣ ص٣٢٠ وهو من قصيدة في مدح الافشين مطلعها :
بذ الجلاد البذ فهو دفين ... ما أن به إلا الوحوش قطين

(٢) الديوان بشرح التبريزى جـ ٤ ص ٩ وهو من قصيدة في رثاء خالد بن يزيد الشيباني مطلعها :
نعاء إلى كل حي نعاء ... فتى العرب احتل ربع الفناء

(٣) الديوان بشرح التبريزى جـ١ ص ٢٢٢ وهو من قصيدة في مدح ابى العباس عبد الله بن طاهر مطلعها :
هن عوادي يوسف وصواحبه ... فعزما فقدما أدرك السؤل طالبه

(٤) الديوان بشرح التبريزى جـ٤ ص٥٧٥ وهو من قصيدة في الفخر مطلعها :
تصدت وحبل البين مستحصد شزر ... وقد سهل التوديع ما وعر الهجر

(٥) يقال ألقى السحاب بعاعه اذا ألقى ثقله وماءه ، النجدة : الشجاعة والمعونة

(٦) الديوان بشرح التبريزى جـ ٤ ص ٥٥٧ وهو من قصيدة مطلعها :
متى يرعوي لقولك أو ينيب ... وخدناه الكآبة والنحيب .

وَلَوْ بَصُرتَ بِهِ لرأيتَ جَرِيضاً ... بِمَاءِ الدَّهْرِ حِلْيَتُه الشُّحُوبُ(١)

وينتهى ماء للسيف الصارم فى قوله(٢) :

رَدَدْتَ رَوْنَقَ وَجْهِى فى صَحِيفَتِهِ ... رَدَّ الصِّقَالِ بِمَاءِ الصَّارِمِ الخَذِمِ(٣)

وكأسا للردى(٤)

صَمَّاءُ سَمُّ العِدَى فى جَنْبِهَا ضَرَبٌ ... وشُرْبُ كَأْسِ الرَّدَى فى فَمِهَا شُهُدُ (٥)

وهكذا يلح أبوتمام على الماء ليفجر فى اللفظ طاقاته الكامنة فيه وينتزع منه الإلف والاعتياد بغرسه فى هذه التراكيب اللغوية الجديدة التى تمنحه من خلال العلاقات المتبادلة بين اجزائها أبعادا تكشف تاريخا مجهولا للإنسان فى تجربته مع العالم حوله .

والغموض الذى يضفيه الماء على ما يضاف إليه من ملام أو ضلال أو دهر أصل من أصول مذهب أبى تمام الشعرى تبدو فيه الأشياء شاحبة باهتة

---

(١) الجريض : الذى غص بريقه .

(٢) الديوان بشرح التبريزى جـ٣ ص ٢١٨ وهو من قصيدة فى مدح محمد بن يوسف مطلعها :

اباسعيدٍ وما وصفى بمتهمٍ ... على الثناءِ ولا شكرى بمخترمِ

(٣) الخذم : السريع القطع .

(٤) الديوان بشرح التبريزى جـ ٤ ص ٧٦ وهو من قصيدة فى رثاء بعض بنى حميد مطلعها :

لو صَحَّحَ الدمعُ لى أوناصح الكمدُ ... لقلما صَحِبانِى الروحُ والجسدُ

(٥) الضرب : العسل الابيض .

فقدت معالمها المادية الصارمة وحدودها العقلية المجردة وتمردت على ماجرى عليه العرف وأخذ به فى العادة فارتفعت إلى أفق شعرى يأخذ طابعا مغايرا للواقع وربما كان مخالفا له ومتناقضا معه . وهذا أحد أسباب رفض النقاد فى عصره وفى غير عصره لكثير من استعاراته وصوره ومعانيهم فى هذا الرفض .

وقد كان مما أخذوه على أبى تمام قوله : (١)

رَقيقُ حَوَاشِي الحِلْمِ لَوْ أنَّ حِلْمَهُ بكَفَّيْكَ ما ماريتَ فى أنَّهُ بُرْدُ

فقد أكثروا من تشنيعهم عليه فذهب الآمدى الى أن أبا تمام قد أخطأ فلا أحد من شعراء الجاهلية والاسلام وصف الحلم بالرقة ، وإنما يوصف بالعظم والرجحان والثقل والرزانة ، وإذا ذموا الحلم وصفوه بالخفة فيقولون خفيف الحلم وطائشه ، وكذلك أخطأ أبوتمام لأنه وصف البرد بالرقة وهو لا يوصف بذلك وإنما يوصف بالمتانة والصفاقة ، وأكثر مايكون ألوانا مختلفة (٢).

وذهب العسكرى فى الصناعتين (٣) إلى ماذهب اليه الآمدى فى عيبه لهذا البيت وفصل ذلك الجرجانى فى الوساطة (٤) وقال عنه أبوالعباس القطربلى : هذا الذى أضحك الناس منذ سمعوه إلى هذا الوقت (٥) .

---

(١) الديوان بشرح التبريزى جـ٢ ص ٨٨ وهو من قصيدة فى مدح محمد بن الهيثم بن شبانه مطلعها :

تجرَّع أسًى قد اقفرَ الجَرْعُ الفردُ ودَعْ حِسى عين يَحتلبْ ماءَها الوَجْدُ

(٢) الآمدى : الموازنة جـ١ ص ١٤٣ - ١٤٦ .

(٣) ابوهلال العسكرى : الصناعتين ص ١٢٥ .

(٤) القاضى الجرجانى : الوساطة ص ٧٨ .

(٥) الآمدى : الموازنة جـ١ ص ١٤٣ .

وحينما حاول الدكتور طه حسين أن يعتذر لأبي تمام عن هذا الخروج عما جرت به العادة جعل من حداثة هذا البيت مجرد استجابة للحضارة العباسية المترفة الأرستقراطية الوادعة ، ذلك أن أبا تمام - في رأيه - رجل حضري وهو إذا مدح فإنما يمدح الوزراء والكتاب والخلفاء المترفين فهو إذا وصف الخلفاء بالتأني والرزانة لم يستحسن منه أن يجعل لهم رزانة هؤلاء الاعراب ، لأن الحلم في بغداد وفي القرن الثالث للهجرة غير الحلم في البصرة في القرن الأول للهجرة ، فليس غريبا أن يكون حلم هؤلاء المتحضرين في بغداد رقيق الحواشي (١) . وتابعه في ذلك الاستاذ البهبيتي فذهب إلى أنه يمكن التجوز في استعمال كلمة البرد في غير معناها الأصلي بانتحال لين الحضارة مخففا لنقل اللفظ إلى غير مدلوله الأول حريا مع الحياة بعد انتقالها من طور البداوة الى طور الحضارة . (٢)

والمشكلة انما نشأت من أخذ الالفاظ مأخذا اشاريا بحيث لا تتجاوز وظيفتها الاشارة إلى الاشياء في وجودها الخارجي ومن ثمّ لا تخرج لفظة البرد في دلالتها عن ذلك الرداء الذي يباع ويشترى في الأسواق ولا يوصف بالرقة وإنما يوصف بالمتانة والصفاقة وأكثر ما يكون ألوانا مختلفة . وإذا اقتصرت اللفظة على هذا المعنى الاشاري افتقرت إلى ما يصحح المناسبة بينهما وبين الحلم ولم يعد بين يدي الناظر في الشعر سوى القول بالصنعة الباطلة وتمحل البديع الذي لا يثير عند النقاد إلا الغضب والاستهجان على ما يشهد به كلام الآمدي وغيره .

---

(١) د . طه حسين : من حديث الشعر والنثر ص ١٠٤

(٢) نجيب البهبيتي : أبو تمام الطائي حياته وحياة شعره ص ٢٢٠

هذا إلى أنه كان مما صرف القوم عن تقبل هذه الاستعارة وأمثالها أنهم قاسوها على نماذج اضفوا عليها صفة الثبات بحيث لا يمكن الخروج عنها الى سواها ، فما دام العربى الاول قد وصف الحلم بالعظم والرزانة فلا يصح أن يجئ أبو تمام فيصفه بالرقة التى تقترن بالخفة وما تتداعى إليه من ذم .

ولم يفطن القوم إلى أن للبرد تاريخا عريقا فى الإسلام يمد جذوره الى حادثة مثول كعب بن زهير بين يدى رسول الله صلى الله عليه وسلم وانشاده قصيدته " بانت سعاد " واعلانه اسلامه ثم عفو الرسول عنه وإلقائه برده عليه علامة على العفو وإشعارا بالصفح وفى ذلك مافيه من دلالة على الحلم العظيم عن خصم لدود بلغ فى الخصام حدا أن أهدر رسول الله صلى الله عليه وسلم دمه ، ثم تداولت الأيدى ذلك البرد وتوارثه الخلفاء حتى صار شارة من شارات الخلافة والسيادة وذلك ما أشار اليه أبو تمام نفسه حينما قال (١) :

وماقَصَدُوا إذْ يَسْحَبونَ على المُنَى بُرُودَهُمُ إلاّ إلى وارِثِ البُرْدِ (٢)

فالبرد وثيق الصلة بالحلم والحلم وثيق الصلة بالسيادة وكلاهما ظل مغروسا فى أعماق الضمير العربى والاسلامى يتلألأ رمزا هنا وإشارة هناك حتى تفجر فى قصيدة البوصيرى " البردة .. " وما جاء على نهجها من قصائد .

---

(١) الديوان بشرح التبريزى جـ٢ ص ١٢٢ وهو من قصيدة فى مدح ابى عبد الله حفص بن عمر الازدى مطلعها :

عَفَتْ أربعُ الحَلاتِ للاربع المُلْدِ لكلِّ هضيمِ الكَشْحِ مَجدولةِ القَدِّ

(٢) جعل أعداء الخليفة يسحبون برودهم على الامانى ، أى أنهم يتمنون أمرا ثم يعتقدون وقوعه حقا فيختالون لذلك ، ووارث البرد يعنى به الخليفة .

والرقة فى بيت أبى تمام إنما عابها القوم لأنهم وضعوها مقابلة للرزانة مناقضة لها ولذلك قرنوها بالخفة والطيش فأصبحت سمة للذم لا للمدح ، غير أن المرزوقى فطن إلى أن الرقة فى هذا البيت نقيض للغلظ وهو الفظاظة والقسوة التى جاء عليها قوله تعالى : " (ولو كُنْتَ فَظًّا غَلِيظَ القَلْبِ لانفَضُّوا مِنْ حَوْلِكَ) ، فالرقة فى البيت تقوم مقام اللطف(١) ومن شأنها ان تنتزع من الحلم خشونة الوقار وتكلف الحشمة وتبث فيه دواعى الإلف والعطف حتى يغدو مزيجا فريدا من محاسن الأخلاق كتلك التى قال فيها أبوتمام(٢) :

لا طائشٌ تَهْفُو خَلائِقُــهُ ولا ... خَشِنُ الوَقارِ كأنَّهُ فى مَحْفِلِ
فَكِهٌ يُجِمُّ الجِدَّ أحْيانًا وقَــدْ ... يَنْضَى ويَهْزِلُ عيشُ مَنْ لَمْ يَهْزِلِ (٣)

أو تلك السجايا التى قال فيها كذلك(٤) :

الجِدُّ شِيمَتُهُ وفيه فَكاهَــةٌ ... سُجُحٌ ولا جِدٌّ لِمَنْ لَمْ يَلْعَبِ(٥)
شَرِسٌ ويُتْبِعُ ذاكَ لِينَ خَلِيقَةٍ ... لا خَيْرَ فى الصَّهْباءِ ما لَمْ تُقْطَبِ(٦)

---

(١) حاشية ٢ / ٨٨ من شرح الديوان للتبريزى .
(٢) الديوان بشرح التبريزى جـ ٣ ص ٣٧ من قصيدة فى مدح الحسن بن وهب مطلعها :
لَيسَ الوقوفُ بِكُفْءِ شوقِكَ فانزِلِ ... تَبْلُلْ غليلاً بالدُّموعِ فتَبْلُلِ
(٣) يجم الجد : استعارة من اجمام الفرس وهو أن يترك من الركوب ، أى يدع الجد أحيانا .
(٤) الديوان بشرح التبريزى جـ١ ص ١٠٢ وهو من قصيدة فى مدح عمر بن طوق مطلعها :
أحسِنْ بأيّامِ العقيقِ وأطيِبِ ... والعيشُ فى أظلالِهِنَّ المُعجِبِ
(٥) السحج : اللين . الفكاهة : المزاح .
(٦) الصهباء : الخمر ، تقطب تمزج .

والجدير بالملاحظة أن النقاد والشراح قد أخذوا الحلم فى بيت أبى تمام على أنه مرادف للعقل والأناة ولذلك استقبحوا أن يوصف بالرقة ولم يدركوا أن الحلم هنا حالة نفسية تدل على التسامح والعفو والصفح وذلك يتضح من خلال مقابلتها فى البيت التالى بالشدة والفتك فى قوله :

رَقيقُ حواشى الحِلْمِ لوأنّ حِلْمَهُ ... بكَفّيكَ ما ماريتَ فى أنّه بُـرْدُ

وذو سَوْرةٍ تَفْرِى الفرىَّ شَباتُهـا ... ولا يَقطَعُ الصَّمصامُ لَيسَ لَهُ حَدُّ (١)

وإذا أصبحت السماحة والعفو وقمع الغضب من أقوى مقومات الحلم(٢) تجلت لنا رمزية البرد الذى وصف به الحلم لما بين العفو والبرد من ارتباط وثيق يترامى الى " بانت سعاد " . ومن شأن البرد إذا اقترن بالحلم أن يجعله يرق حتى تحويه الكفان وأن يصبح له حواشى واطراف وكل ذلك تربطه شبكة من العلاقات الضدية مع البيت الذى تلاه وهو قوله :

وذُو سَوْرةٍ تَفْرِى الفرىَّ شَباتُهـا ... ولا يَقطَعُ الصَّمصامُ لَيسَ لَهُ حَدُّ

فاللين والتسامح يقابله الشدة والفتك والحلم الذى ترق حواشيه تقابله السورة التى تفرى شباتها ، واذا كان الحلم قد آل إلى برد رقيق الحواشى فالسورة لم تلبث أن آلت إلى سيف قاطع الحد فصرامة السيف تقابل رقة البرد ، ومن

---

(١) يقال فلان يفرى الفرى : اذا كان جادا حازما ، والشباة : السنان .

(٢) أشار شارل بلا إلى المفهوم الشائع عند اللغويين عن الحلم باعتباره مرادفا للاناة والعقل قائلا انه قد فات الذين يرددون هذا المفهوم أن من أقوى مقومات الحلم السماحة والعفو من جهة وقمع الغضب من جهة أخرى . شارل بلا : رسالة فى الحلم ص ١٦ .

خلال هذه العناصر المتقابلة تتحدد الأبعاد الشعرية للأخلاق العليا المثالية للإنسان ، وهذا التقابل بين الأضداد عنصر أصيل فى لغة أبى تمام الشعرية .

...

ولو نظرنا فى جملة الاستعارات التى عابها الآمدى على أبى تمام لوجدنا أنه يستقبح أن يكون للدهر إخدع فى قول أبى تمام : (١)

يا دهر قوّم من اخدعيك فقد أضججت هذا الأنام من خرقك

وأن يكون له يد تقطع من الزند (٢)

ألا لا يمدّ الدهر كفاً بسيء إلى مجتدى نصر فتقطع من الزند

وكأنه يصرع فى قوله : (٣)

تروح علينا كل يوم وتغتدى خطوب كأن الدهر منهن يصرع

ويشرق بالقوم الكرام (٤)

والدّهر ألأم من شرقت بلومه إلّا إذا أشرقته بكريم

---

(١) الديوان بشرح التبريزى جـ ٢ ص ٤٠٥ وهو من قصيدة فى مدح محمد ابن الهيثم بن شبانه مطلعها :
كانت صروف الزمان من فرقك واكتن اهل الإعدام فى ورقك

(٢) الديوان بشرح التبريزى جـ٢ ص٦٤ وهو من قصيدة فى مدح نصر بن منصور بن بسام مطلعها :
أأطلال هند ساء ما اعتضت من هند أقايضت حور العين بالعون والربد

(٣) الديوان بشرح التبريزى جـ٢ ص٣٢٤ وهو من قصيدة فى مدح محمد بن يوسف الثغرى مطلعها :
أما إنه لولا الخليط المودع وربع عفا منه مصيف ومربع

(٤) الديوان بشرح التبريزى ٣ / ٢٦٧ وهو من قصيدة فى مدح اسحاق بن ابراهيم مطلعها :
يا ربع لو ربعوا على ابن هموم مستسلم لجوى الفراق سقيم

وسوى ذلك من الاستعارة التي عدها في" غاية القباحة والهجانة والغثاثة والبعد من الصواب "(١)

والملاحظ أنّ أكثر الاستعارات التي صدمت النقاد في شعر أبي تمام وحملتهم على الطعن فيها وفي صاحبها كانت تتضمن تجربة الإنسان مع الزمن والإشكال الذي أثارته إنما هو ذلك الإشكال العريق الدائر حول التباين بين الزمن في الخبرة الانسانية والزمن كموضوع مجرد ، يقول هانز ميرهوف : (الواقع أن الصعوبات الناشئة عن عملية الانتقال من واقعة الزمن في الخبرة إلى نظرية منطقية سليمة للزمن هي صعوبات محيرة لدرجة جعلت العديد من المفكرين من زينون إلى برادلي يستنتجون أن موضوع الزمن بأكمله مشحون بالتناقضات التي لا يمكن حلها أبدا ولذلك فالزمن ليس مفهوما عقلانيا ، وبما أن الواقع يجب ان يكون عقلانيا في عرفهم فإنه ينتج عن ذلك اعلان الزمن بأنه غير حقيقي ووهمي وبعبارة اخرى اعلان الزمن على أنه لا يمثل أي وجه من أوجه الواقع الموضوعية اطلاقا) (٢) .

والزمان ايضا عند المتكلمين من المسلمين شيء موهوم لا حقيقة له فهو أمر اعتباري موهوم ليس موجودا إذ لا وجود للماضي والمستقبل ، ووجود الحاضر يستلزم وجود الجزء مع أن الحكماء لا يقولون بوجود الحاضر فلا وجود للزمان أصلا . (٣)

---

(١) الآمدي : الموازنة ج ١ ص ٢٦٥ .
(٢) هانز ميرهوف : الزمن في الادب ص ١٣ .
(٣) التهانوي : كشاف اصطلاحات الفنون ج ٣ ص ١٢١ .

غير أن الزمان فى الخبرة الانسانية شئ آخر لا يمكن تجاهله ونسبته الى الوهم ، فهو حقيقة إنسانية قاهرة تغير الأشياء وتقضى بها من حالة إلى حالة وتنتهى بها من قوة إلى ضعف ومن حياة إلى موت قوة يقف الإنسان أمامها عاجزا لا حول له ولا قوة.(١) ولذا تظل تجربة الإنسان مع الزمان تجربة غامضة لا يمكن للعقل ادراكها أو تفسيرها على أى وجه مع أنها تتسرب خلال النسيج اليومى لحياته وتؤثر فيه من شتى نواحيه . وتبلغ قمة توترها وكثافتها فى تجربة الانسان مع الدهر وهو صورة أخرى لتسلط الزمان وحتميته (٢) ، ويتسم بحركة مفاجئة قاهرة وهو ليس قوة الموت ، كما يقول الكاتب أدونيس أحمد سعيد ، بل قوة الحركة الأفقية التى تندرج فى تيارها ظاهرة الغياب ، غياب الأهل والحبيبة والقبيلة ، إنه شئ خفى يأتى من

---

(١) يقول لبيد بن ربيعة (حماسة البحترى ص ٩٣) :

غَلَبَ الزمانُ وكنتَ غيرَ مغلّبِ ... دهرٌ طويلٌ دائمٌ ممدودُ

يومٌ اذا يأتى علىّ وليلةٌ ... وكلاهما بعدَ المضاءِ يعودُ

وأراه يأتى مثلَ يوم رأيتُه ... لم ينتقِصْ وضعفتُ وهو شديدُ

- ويقول حاتم الطائى (حماسة البحترى ص ٩٣) :

يسعى الفتى وحمامُ الموتِ يدركهُ ... وكلّ يومٍ يدنّى للفتى أجَلا

- ويقول المخبل التميمى (حماسة البحترى ص٩٣) :

أتهزأ منى أمّ عمرةَ إنْ رأتْ ... نهارا وليلا ابلياني فأسرعا

فإنّ ألكَ لاقيتُ الدهاريرَ منهما ... فقد أفنيا لقمانَ قبلُ وتبعا

(٢) يقول أبو خراش الهذلى (شرح اشعار الهذليين ج١ ص٧٠) :

هل الدهرُ الا ليلةٌ أونهارُها ... والا طلوعُ الشمسِ ثم غيارُها

من الخلف مفاجئا لا يغلب (١) .

وتجربة الإنسان مع الدهر والزمن لا تلبث أن توقظ في كيانه تجربة مماثلة عاشها حينما كانت الأرض غضة بمياه الطوفان وكان الإنسان فيها يتحرك غريبا وحيدا تتوتر علاقته بالأشياء فلا يرى فيها إلا عدوا يحذره أو صديقا يلوذ به ، فتغدو الشجرة الهادئة الوارقة أما تحنو عليه والحيوان المتحرك الوثاب وحشا يتربص به فلا تنفك معرفته بالأشياء عن هذا الطابع الانفعالي أبدا وليست تلقيا عقليا هادئا لها . وقد ظل الحيوان يحمل رمز العدو الفاتك في الفكر الانساني فهو القوة القاهرة المفاجئة التي كان الانسان يوجس في نفسه خيفة منها فأخذ يخلعها على كل مايجابهه بالخطر ويضعه أمام الموت ، ومن هنا كان هذا التجاذب بين الزمن والحيوان في التجربة الإنسانية حتى أصبحت أوجه الحيوان هي الأقنعة التي يتنكر فيها الزمان حينما يفتك ببني الانسان ، كما يقول الدكتور لطفي عبد البديع. (٢)

هذا التواشج بين الزمان والحيوان أصيل في الثقافة العربية نستطيع أن نتلمس معالمه في قول امرئ القيس. (٣) :

وليلٍ كموجِ البحرِ أرخى سدولَهُ علَيَّ بأنواعِ الهمومِ ليبتَلِي

---

(١) ادونيس : مقدمة للشعر العربي ص ٢٨ .
(٢) الدكتور لطفي عبد البديع : عبقرية العربية ص ١٤٧ .
(٣) ابن الانباري :شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات ص ٢٨٨ .

فقلت له لما تمطى بصلبه وأردف اعجازا وناء بكلكل

ألا أيها الليل الطويل الا انجلي بصبح وما الإصباح منك بأمثل

وقول زهير بن أبي سلمى (١) :

رأيت المنايا خبط عشواء من تصب تمته ومن تخطئ يعمر فيهرم

وقول الآخر (٢) :

ألم أخبرك أن الدهر غول ختور العهد يلتهم الرجالا

وأكثر استعارات أبي تمام التي عابها الآمدي وسواه من نقاد العربية إنما تنطلق من استيحاء هذا التجاذب بين الحيوان والزمان في الخبرة الانسانية .

وقد أثار أبوتمام سخط النقاد جميعا حينما قال (٣) :

يادهر قوم أخدعيك فقد أضججت هذا الانام من خرقك

فاستنكر عليه الآمدي ذكر الاخدعين قائلا بأنه كان يمكنه ان يقول : قوم من اعوجاجك اوقوم معوج صنعك ، أو يادهر أحسن بنا الصنيع ، لأن الأخرق هو الذي لا يحسن العمل (٤) وقد وصف القاضي الجرجاني هذا البيت

---

(١) ابن الانباري : المصدر السابق ص ٧٥ .

(٢) د . جواد علي : المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام ج ٦ ص ١٥١ .

(٣) الديوان بشرح التبريزي ج ٢ ص ٤٠٥

(٤) الآمدي : الموازنة ج ١ ص ٢٧١ .

وحطة أخرى من أبياته بانها مما يصدئ القلب ويعميه ويطمس البصيرة[1] ووسمه عبد القاهر بالثقل وتنغيص النفس وتكديرها[2] ، وعابه أبو هلال العسكرى فى أكثر من موضع فى الصناعتين[3] ، أما ابن الأثير فقد استهجن صيغة التثنية التى جاء عليها لفظ الإخدعين وأرجع إلى هذه التثنية ما أجمع عليه النقاد من قبح البيت وفساده[4] .

غير أن العداء الخفى بين الإنسان والدهر ، والذى استحال بسببه الدهر إلى حيوان فتاك فى اللاشعور الجمعى عند بنى الإنسان ، هذا العداء لا يلبث أن يؤول بالدهر إلى كائن انسانى ينبثق فى صدر البيت من ياء النداء فتأتّى بذلك مخاطبته وتوجيه اللوم والتفنيد له ، غير أن أبا تمام لا يلبث أن يدمر هذا (الانسان ـ الدهر) ولا يبقى منه إلا هذين الاخدعين اللذين يستمدان من التثنية قوة لهما للبقاء وكأنما يهوى أبو تمام بذكره أجزاء الأشياء فحسب ذلك التفتيت الذى يشمل أجزاء العالم فى شعره .

والإخدعان لا يكفى لإدراكهما أن يقال بأنهما عرقان فى جانبى العنق ذلك أن ادراكهما لا يتأتّى إلاّ من خلال السياق الذى يترددان فيه حيث تلتقى بهما فى مثل قول أبى تمام[5] :

ذُلّتْ بِهِمْ عُنُقُ الخَليطِ ورُبّما ... كانَ المَنْعُ أَخْدَعًا وَصَلِيفَا

---

(١) القاضى الجرجانى : الوساطة ص ٤١ .
(٢) عبد القاهر الجرجانى : دلائل الاعجاز ص ٣٩ .
(٣) ابوهلال العسكرى الصناعتين ٦٦/٢١٢
(٤) ابن الاثير : المثل السائر جـ ١ ص ٣٨٤ .
(٥) الديوان بشرح التبريزى جـ ٢ ص ٣٨١ وهو من قصيدة فى مدح ابى سعيد محمد بن يوسف مطلعها :

اطلالُهم سلبتْ دِماها الهيفا ... واستبدلتْ وحشًا بِهِنّ عكوفا

وقوله (١) :

وماهو إلاَّ الوهمُ أو حدُّ مُرهَفٍ   تُميلُ ظُباهُ أخدَعيْ كلَّ مائِلِ

وعندئذ يتضح ذلك الارتباط بين الإخدع والإباء والعزة حتى كانت العرب تصف شديد الإباء بأنه شديد الاخدع(٢) .

غير أن للأُخدع ارتباطا آخر تتوثق فيه العلاقة بينه وبين الخداع والتغرير يتراءى فى السراب الخيدع والدينار الخادع والحرب الخدعة والقول الخيـدع ، وقال الخليل : الاخداع اخفاء الشىء ، ولتصاقب الالفاظ لتصاقب المعانى باب واسع فى العربية جعل ابن فارس يعقب على قول الخليل بقوله : وعلـى هذا الذى ذكره الخليل يجرى الباب .

والاحساس بغلبة الدهر وتسلطه لا ينفك عن الإحساس بالانخـداع والغرر حتى قالوا : إن الخدعة الدهر وعليه فسروا قول الأضبط بن قريـع :

يا قوم من عاذرى من الخُدَعَهْ

بأنه الدهر كأنه يغر ويخدع(٣) .

من هذا كله يكون بامكاننا أن ندرك مايفجره لفظ الأُخدع فى الدهـر من طاقات كامنة تترامى بين العزة والخداع وتتوتر فيهما العلاقة لتنتهـى بالدهر الى ذلك الخرق الذى ضج منه الأنام .

---

(١) الديوان بشرح التبريزى جـ ٣ ص ٨٦ وهو من قصيدة فى مدح المعتصم والافشين مطلعها :
غدا الملك معمور الحرا والمنازل   منور وحف الروض عذب المناهل

(٢) الديوان بشرح التبريزى جـ٣ ص ٣٥٤ .

(٣) احمد بن فارس : معجم مقاييس اللغة جـ٢ ص ١٦١ ، ١٦٢ .

إنّ الاستعارة عند أبى تمام تعمد إلى إثارة وعى الإنسان بالأشياء ليغدو وعيا كليا لا يقتصر على الجانب العقلى فحسب وإنما يتلمس الجانب الروحانى فيها متساميا على مقتضيات التفكير المجرد فى اكتناه حقائق الأشياء، حتى يصبح هذا الإدراك نوعا من الحدس الذى يحتضن أحوال النفس والعلاقات المتبادلة بينها وبين ما يحيط بها فيرتبط بالسحر والتنجيم ويغدو كذلك العلم الذى قال عنه: (١)

وَلَقَدْ عَلِمْتُ لَدَنْ لَجَجْتُمْ أَنَّـهُ ... مابَعْدَ ذاكَ العُرْسِ إلاَّ المأتمُ

علما طَلَبْتُ رسومَهُ فوجدتُها ... فى الظَّنِّ إنَّ الألمعىَّ مُنَجِّمُ

وهذا العلم قائم على تصور اعتماد العالم على التضاد فى صميم علاقاته، ولذلك يرتبط العرس فيه ارتباطا وثيقا بالمأتم، غير أن ديناميكية الرؤية الشعرية عند أبى تمام لا تكتفى بالتضاد كوشيجة تنمو من خلالها العلاقات بين الاطراف الثنائية وإنما تعمد إلى اقتناص معالم التشابه من خلال هذا التضاد (٢)، ومن

---

(١) الديوان بشرح التبريزى ج٣ ص ٢٠١ وهو من قصيدة فى مدح مالك بن طوق التغلبى مطلعها:
أرضٌ مصردةٌ واخرى تثجمُ ... منها التى رُزِقَتْ وأُخرى تُحْرَمُ

(٢) يقول د. كمال أبو ديب فى تحليله لقصيدة ابى تمام، (رقّت حواشى الدهر ": " ان تميز الفاعلية الشعرية هنا أنها لا تؤكد التشابه المطلق وتعمل من خلاله على تنمية بنية شعرية - لأن تاكيد التشابه فقط اقرب إلى السذاجة التصورية - بل تؤكد التضاد أيضا، ثم إنها لا تنمى خيوط التشابه فى عزلة عن خيوط التضاد بل انها تطرح التشابه والتضاد بنية واحدة وتفعل من خلال شبكة العلاقات التى يؤسسها تصادم التشابه بالتضاد وتفاعله معه". د. كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلى، ص ٢٤٩.

هنا لا تصبح الصورة الشعرية عنده جمعا لأشياء متشابهة وإنما تنبثق من خلال رؤية جدلية تتلمس خطوط التشابه بين الأشياء المختلفة ، ولعل هذا ما دفع ابن رشيق في العمدة إلى أن يصف أبا تمام بأنه يتأتى للأشياء من بعد ويطلبها بكلفة ويأخذها بقوة (١) ، وكذلك القاضي الجرجاني حينما وصفه بأنه اجتلب المعاني الغامضة وقصد الأغراض الخفية (٢) والغموض الذي أشار إليه وعاباه في شعره سمة أصيلة في شعره تلعب الاستعارة دورا كبيرا في بثها خلال الأبيات لتبدو فيها الأشياء خافتة شاحبة تخلت عن صرامتها المادية وحدودها الحسية التي تخدع الناظر إليها بالإدراك المعتاد الملموس للأشياء وتصرفه عن استبطانها والبحث عن دلالتها ، والغموض الذي يحيط بالأشياء يحمل أوضح الدلالات على الانسراب تحت القشرة الخارجية للاشياء والتغلغل في ثناياها ، والمعاني التي وصفها النقاد بأنها متكلفة مقتسرة لا تصدر إلا عن التلقي الوجداني للأشياء ، ومن هنا لا تظل العيون التي ترى عيوننا مثبتة في الرأس لا ترى من الأشياء إلا مظاهرها البسيطة وإنما هي عيون أخرى كامنة في القلب تكشف الحجب وتستطلع ما وراء الحواس ، يقول أبو تمام (٣) :

---

(١) ابن رشيق : العمدة جـ ١ ص ٨٥ .
(٢) الجرجاني : الوساطة ص ٢٥ .
(٣) الديوان بشرح التبريزي جـ ٣ ص ٣٢٦ ، وهو من قصيدة في مدح الواثق مطلعها :

وأبى المَنازِلِ إنّها لشُجُونُ … وعلى العُجُومَةِ إنّها لَتُبِينُ

ولقد رأيناها له بقلوبنـــا   وظهورُ خَطْبٍ د ونَهاوبطُـونُ
ولذاك قِيلَ من الظُّنُون جَلِيَّـةٌ   صِدْقٌ وفى بَعْضِ القُلُوب عيُونُ

وحينما تنبثق الرؤية من عين القلب فإن من شأنها عندئذ أن تتجـاوز المحسوس لتفضى إلى عالم آخر تتداخل فيه العناصر وتتقارب فيه الأشيـاء فيفضى بعضها إلى بعض ولا تغدو الاستعارة فيه جمعا لأشياء متشابهـة ـ كما ذكرنا ـ وانما تصبح تصورا جماليا للوجود يربط بين أشياء مختلفة يضحى بادئ ذى بدء بواقعيتها ويجردها مما هو مألوف فيها ، وقد كان المعرى يحس بمثل هذه الوظيفة للاستعارة فى شعر ابى تمام حينما قال : (ومذهب الطائى أن يستعمل اللفظة على معنى المستعارة فيما بعد من شكلها ويجعل المرئى كغيره مما لا يدركه النظر) (١) والعالم الذى وصفه المعرى بأنه لا يدركه النظر عالم روحانى لا يقوم إلا فى الشعر ، عالم يموج بالحركة متمردا على الثبات والاستقرار تصبح القصيدة فيه كما وصفها أبوتمام (٢) :

إِنْسِيةٌ وحْشِيةٌ كَثُرتْ بِهـا   حَرَكاتُ أهْلِ الأرضِ وهى سُكُونُ

وهو عالم خيالى متسلط يقول فيه شاعرنا (٣) :

---

(١) الديوان بشرح التبريزى جـ ٢ ص ٤٠٧ .
(٢) الديوان بشرح التبريزى جـ ٣ ص ٣٢٩ ، وهو من قصيدة النونية فـى مدح الواثق والتى سبق ذكر مطلعها .
(٣) الديوان بشرح التبريزى جـ ٤ ص ٢٥٤ ، وهو من قصيدة غزلية مطلعها :
زائرٌ زارنى فهاجَ خيـالا   كنتُ لولاه أسوأَ الناسِ حالا

مَثَّلتُهُ المُنَى لِعَيني وفِكْـــرِي ولقلبي حَتَّى قَبِلتُ المُحَالا
ما أَرَاني ازالُ نُصْبَ خيـــالٍ طَارِقٍ أو يصيرُ قلبي خَيَالا

ومن هنا تتوتر العلاقة بينه وبين عالم الحس فيغدو عالما يتم من خلاله تحطيم الواقع والاستعلاء عليه يقول أبوتمام (١) :

إِلَيْكَ أَثَرْتَ من تحت التَّراقي قَوافِيَ تستدِرُّ بلا عِصَاب (٢)
... تَصِيرُ بها وِهادُ الأَرضِ هَضْباً وأَعلاماً وتثلِمُ في الرَّوَابي

ويقول (٣) :

فدَ ونَكَها لولا ليانُ نَسِيبِهـا لظَلَّت صِلابُ الصَّخرِ منها تَصَدَّع

هذا التوتر الذى يحدد لنا نوع العلاقة بين عالم الحس وعالم الشعر عند أبى تمام هو الذى يفسر لنا غلبة الصورة فى شعره حتى كأنما هو يبحث فى الشعر عن عالم كامل متكامل ينافس الواقع ، يقول (٤) :

كَمْ مَعَانٍ وشَّيتُها فيكَ قد أَمْسَـــتْ وأَصْبَحَتْ ضَرائرا للرِّيَاضِ

---

(١) الديوان بشرح التبريزى جـ١ ص ٢٨٨ ، ٢٩٠ وهو من قصيدة فى مدح محمد بن الهيثم بن شبانه مطلعها :
سلامُ اللهِ عدةَ رملِ خبتٍ على ابنِ الهيثمِ الملكِ اللبابِ
(٢) العصاب : ان يعصب فخذ الناقة اذا لم تثبت للحالب .
(٣) الديوان بشرح التبريزى جـ٢ ص ٣٣٤ ، وهو من قصيدة فى مدح ابى سعيد الثغرى مطلعها :
اما أنَّه لولا الخليطُ المودِّعُ وربعٌ عفا منه مصيفٌ ومربعُ
(٤) الديوان بشرح التبريزى جـ٢ ص ٣١٥ من قصيدة فى مدح ابى داود مطلعها :
بُدِّلَتْ عَبْرةً من الإيماض يومَ شدوا الرِّحالَ بالأغراضِ

وتتأزم هذه المنافسة حتى تؤول إلى تدمير للواقع تدميرا يثأر فيه الإنسان لنفسه من تسلط ما حوله عليه . وقد كان أبوتمام كثير الالحاح على أن الشعر نوع من الجرح والفتك فيلتقى بالطعنة النجلاء والضربة الأخدود يتفجر عنهما الموقف المتأزم بين الإنسان والأشياء ، ثم لا تلبث هذه الأشياء أن تتأسس فى الشعر تأسيسا جديدا يبدأ من الإنسان نفسه حتى تؤول القصيدة إلى عقد من الدر أو المرجان المنظوم أو برد منمنم وشيه ، وجميعها تنطوى على الجمال الذى تتكشف عنه الأشياء بعد أن تنتزع عنها يد المبدع سمتها الأولى وتمنحها وضعا جديدا يبدأ من الانسان نفسه ويجلى أروع ما فى هذه الاشياء من صور الروعة ، يقول أبوتمام : (١)

خُذْها مثقفةَ القَوافِى ربُّها ... لِسَوابغ النَّعْماءِ غيرُ كَنُودِ (٢)

حذاءُ تملأُ كُلَّ أُذْنٍ حِكْمةً ... وبَلاغةً ، وتُدِرُّ كلَّ وَرِيدِ (٣)

كالطَّعْنةِ النَّجْلاءِ مِنْ يَدِ ثَائِرٍ ... بأَخِيهِ أو كالضَّربةِ الأُخْدودِ (٤)

كالدُّرِّ والمَرْجانِ أُلِّفَ نَظْمُهُ ... بالشَّذْرِ فى عُنُقِ الفَتَاةِ الرُّودِ (٥)

كشقيقةِ البُرْدِ المُنمْنَمِ وَشْيُهُ ... من أرضِ مهرةَ أو بلادِ تَزِيدِ (٦)

---

(١) الديوان بشرح التبريزى جـ١ ص ٣٩٧ وهو من قصيدة فى مدح احمد بن أبى داود مطلعها :

أرأيتَ اىَّ سوالفٍ وخُدودِ ... عنَّتْ لنا بينَ اللِّوى فزرودِ

(٢) مثقفة القوافى : مقومة كالقناة .

(٣) حذاء : خفيفة السير ، يدر الوريد : يقطعه ويسفك دمه .

(٤) الطعنة النجلاء : الواسعة ، الضربة الاخدود : التى تشق الارض .

(٥) الشذر ما يصاغ من الذهب والفضة يفصل بين حبات الدر ، الرود : الناعمة

(٦) شقيقة البرد : قطعته التى شقت منه ، ارض مهرة : من نواحى اليمن ، بنو تزيد : قوم من قضاعة ، المنمنم : المنقوش

ولذا يصبح الشعر عند أبى تمام تغيير يعصف بالاشياء ويقتحم الأبعاد ، يقول (١) :

الشَّرقُ غربٌ حينَ تلحظُ قصدَهُ ومخالِفُ اليمنِ القَصِّي شآمُ (٢)

وهو تغيير لا يتأتى إلا بتدمير الواقع تدميرا يلغى معالمه الاولى ويعطيه بعدا جديدا يولد فى الشعر .

ومن هنا فالمعجم الشعرى عند أبى تمام يستقطب علامات الحياة المتحركة المتغيرة المغيرة فهو كثير الالحاح على ذكر السيل والمطر والبرق والحرب والسيف والفتح والارتحال والناقة والدهر والنار وجميعها تتسم بالحركة التى تنتزع طابع الإلف من الحياة العادية لتبعث فيها سمة الجدة والحداثة والغرابة التى تسترد بها الاشياء حياتها ، ذلك الإلف الذى ينتزع الحياة من الوجود ليحيله إلى قبر ساكن لا حركة فيه . (٣) :

راكدَ الهمِّ كالزَّمانةِ والبيتُ إذا ما ألفتَه رَمْسُ (٤)

وقد كان أبوتمام شديد النفور من المألوف المعتاد المتكرر لأن التكرار والرتابة تسلب الشىء جماله وقيمته (٥) :

كلُّ شىءٍ غثٌّ إذا عادَ

---

(١) الديوان بشرح التبريزى جـ٣ ص ١٥٤ وهو من قصيدة فى مدح المأمون مطلعها :

دِمَنٌ ألمَّ بها فقالَ سلامُ كَمْ حلَّ عُقْدَةَ صَبْرِه الإلمَامُ ؟

(٢) مخالف اليمن : جمع مخلاف وهو الناحية منه .

(٣) الديوان بشرح التبريزى جـ٢ ص٢٢٥ وهو من قصيدة فى مدح الحسن بن وهب مطلعها :

هل أثرٌ من ديارهم دَعْسُ حيث تلاقى الأَجْراع والوَعْسُ

(٤) الزمانة : الزمن الثابت الذى لا يتحرك .

(٥) الديوان بشرح التبريزى ١ / ٣٣٦ وهو من قصيدة فى مدح ابن ابى دؤاد مطلعها

سعدت غربة النوى بسعاد فهى طوع الاتهام والانجاد

ولذا فالقصيدة لديه تصبح أكرم من أن تكون تكرارا وإعادة لما سبق ،
يقول في وصف قصيدته (١) :

منزهةً عن السَّرَقِ المُورَّى مكرمةً عن المَعْنَى المُعَادِ

وعندئذ علينا الا ننتظر من شعر أبي تمام أن يكون توضيحا للاشياء أو تقريبا
لها لان دور الشعر لديه أصبح نوعا من بث الغرابة في الحياة ومن هنا كان
أبوتمام كثير الإلحاح على وصف شعره بالغرابة والبعد من ذلك قوله (٢) :

وغرائبٌ تأتيكَ إلَّا أنَّهـا لِصنيعِكَ الحَسَنِ الجَميلِ أقَارِبُ

وقوله (٣) :

غرائبُ لا وقت في فِنائِك أُنْسُها من المَجْدِ فهي الآن غيرُ غرائبِ

---

(١) الديوان بشرح التبريزي جـ ١ ص ٣٨٢ وهو من قصيدة في مدح ابن أبي داود مطلعها :

سقَى عَهْدَ الحمَى سَبَلُ العِهَادِ وروَّض حاضرٌ منه وبَادِ

(٢) الديوان بشرح التبريزي جـ ١ ص ١٧٤ وهو من قصيدة في مدح ابي سعيد الثغري مطلعها :

انِى أتتنى من لدنك صحيفةٌ غَلَبَتْ هُمومَ القلْبِ وهي غوالبُ

(٣) الديوان بشرح التبريزي جـ ١ ص ٢١٤ وهو من قصيدة في مدح ابي دلف المجلي مطلعها :

على مثلِها من أربعٍ وملاعبِ أُذِيلَتْ مَصُوناتُ الدُّموعِ السَّواكِبِ

وقوله (١) :

يَغْدُونَ مُغْتَرِباتٍ في البِلادِ فما ... يَزَلْنَ يُؤْنِسْنَ في الآفاقِ مُغْتَرِبا

وقوله (٢) :

خُذْها مُغَرِّبَةً في الأرضِ آنِسَةً ... بكُلِّ فَهْمٍ غَريبٍ حينَ تَغْتَرِبُ

وقد حمل الحاحه على ابراز قيمة الاغتراب وارتباطه بالتجدد أحد الشعراء النقاد أن يقول عنه (لقد تقدم صاحبكم في هذا المعنى جميع من سبقه على كثرة القول فيه حتى لحبّب الاغتراب) (٣) .

ودور الشاعر الأصيل يصبح عندئذ هو مقاومة الاعتياد على الأشياء بنزعها من الإطار الذى تؤلف فيه وغرسها فى إطار آخر غير منتظر ولا متوقع ليدفعنا إلى تلقى الحياة وعناصرها تلقيا جديدا يعيد إلى الانسان براءته الأولى التى كان يتلمس بها معالم الحياة على الأرض فتتجلى له فى أدق مظاهرها

---

(١) الديوان بشرح التبريزى جـ ١ ص ٢٣٨ وهو من قصيدة فى مدح اسحاق ابن ابراهيم بن مصعب مطلعها :

قُلْ للأميرِ الذى قد نالَ ما طَلَبا ... وردَّ من سالفِ المعروفِ ما ذَهَبا

(٢) الديوان بشرح التبريزى جـ ١ ص ٢٥٨ وهو من قصيدة فى مدح محمد بن عبد الملك الزيات مطلعها :

قد نابتِ الجزعَ من أرويَةِ النُوَبُ ... واستحقبت جدةً من ربعها الحقبُ

(٣) الصولى : أخبار ابى تمام ص ٦٠

وأبسطها :

إن في القَتادةِ وهي أبخلُ أيكةٍ ثَمَرًا وإن غُصُنَ الزّمانِ نَضَارُ (١)

* * *

(١) الديوان بشرح التبريزي جـ ٢ ص ١٦٧ وهو من قصيدة في مدح ابـــو سعيد مطلعها :

لا أنتِ أنتِ ولا الديارُ دِيــارُ خفّ الهوى وتولّتِ الأوطـارُ

— ٢ —

الجناس والطباق

لم يخرج الجناس لدى نقاد الشعر وشراحه عن أن يكون مجرد زينة تجتلب لتحلية المعنى وتقريبه للنفوس ولذلك اشترطوا فيه ما يشترط في الزينة من الاقتصاد والبساطة وعدم التكلف وملاءمة المعنى وحينما أحسوا بكثرته عند بعض الشعراء لم يترددوا في رميهم بالتكلف والتصنع وإفساد المعنى بطلبه وتتبعه وما ذلك إلا لأن المعنى لديهم قائم في النفس مستقل عن الألفاظ التي تنزل منه منزلة الكساء من الجارية بينما ينزل الجناس من الألفاظ منزلة الحلية من الكساء كغيره من ضروب البديع الأخرى .

ومن هنا كانت التهمة التي أجمع عليها النقاد قديما وحديثا هي أن أبا تمام قد أسرف في طلب الجناس حتى وقع له الجيد والردئ الذي لا غاية وراءه في القبح لأنه أحب الإكثار ولم يقنع باليسير الذي يسمح به خاطره ويقع بغير تكلف ولا تعمل كما يقول ابن سنان (١) ، وذهب ابن الاثير إلى أنه أكثر من التجنيس في شعره فمنه ما قرب فيه فأحسن ومنه ما أتى مستثقلا غثا باردا ، وبعد أن عاب ابن الاثير جملة من أبيات أبي تمام لما ورد فيها من الجناس قال : " وله من هذا الغث البارد المتكلف شيء كثير "(٢) ، أما الآمدي

---

(١) ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة ص ١٨٩ .

(٢) ابن الاثير : المثل السائر جـ ١ ص ٣٤٦ .

فقد كان يرى أن أبا تمام قد استفرغ وسعه فى هذا الباب وجد فى طلبه واستكثر منه وجعله غرضه فكانت اساءته فيه أكثر من احسانه وصوابه أقل من خطئه" (١) .

ولم تخرج جل أحكام المحدثين عن هذه الأحكام فقد ذهب بعضهم إلى أن الجناس عبث لفظى يعتمد على الاشتقاق ولا يستند إلى غير التداعى الشكلى أو لعب بالمعانى ومهارة فى استخدام مفردات اللغة المتحدة فى اللفظ المختلفة فى المعنى (٢) ، ولذلك فهم يرون أن جناس أبى تمام على نوعين نوع حسن وهو قليل قرّظه النقاد وأثنوا على صانعه ونوع سئ وهو كثير جعل النقاد يثلبونه لما استقبح منه لدرجة أنهم كادوا يكفرون بالقليل الذى حسن فيه .

وبهذا ظلت تهمة الإسراف فى هذا الضرب من ضروب " الزينة " والتكلف فيه تهمة تلاحق ابا تمام عبر الأجيال المختلفة من النقاد العرب .

ومع أن أكثر النقاد والبلاغيين قد عدوا الجناس من باب المحسنات اللفظية إلا أن عبد القاهر الجرجانى التمس له وجها معنويا يحمله عليه انطلاقا من هيمنة المعنى النحوى على نظريته فى النظم فقال "إن مايعطى التجنيس من الفضيلة أمر لم يتم إلا بنصرة المعنى " (٣) وتلك النصرة إنما هى " حسن

---

(١) الآمدى : الموازنة جـ ١ ص ٢٨٥ .
(٢) د . محمد مندور : النقد المنهجى عند العرب ص ٥١ .
(٣) عبد القاهر الجرجانى : اسرار البلاغة جـ ١ ص ١٠٠ .

الافادة مع أن الصورة صورة التكرير والإعادة "(١) . ففى الجناس يوهمك الشاعر أو الكاتب أنه يعيد عليك نفس اللفظة ثم تفاجأ بانه يقدم لك معنى جديدا فتنصرف عن ظنك الأول وتزل عن هذا الذى سبق من التخيل وبهذا يكون طلوع الفائدة بعد أن يخالطك اليأس منها وحصول الربح بعد أن تغالط حتى ترى أنه راس المال (٢) ، وبهذا تؤول قيمة الجناس إلى مايقوم به من تمكين للمعنى وتقوية له ولذلك (لا تستحسن تجانس اللفظتين إلا إذا كان موقع معنيهما من العقل حميدا) . ومن هنا رأى الجرجانى أن من الواجب على الشاعر أو الكاتب أن يقصد إلى استقصاء المعنى وأن يلتزم سجية الطبع فلا يفرط فى البديع الذى ينزل منزلة الحلى والوشى والوشم والنقش لأنه " ربما طمس بكثرة مايتكلفه على المعنى فأفسده كمن أثقل العروس بأصناف الحلى حتى ينالها مكروه فى نفسها "(٣) .

وقد ذهب عبد القاهر إلى أن أبا تمام قد أسلم نفسه للتكلف فاستكثر من الجناس وأولع به وقد ضرب لذلك مثلا قوله : (٤)

---

(١) عبد القاهر الجرجانى : المصدر السابق جـ ١ ص ١٠٩

(٢) المصدر نفسه جـ ١ ص ١١٠ .

(٣) المصدر نفسه جـ ١ ص ١٠١ .

(٤) الديوان بشرح التبريزى جـ ١ ص ١٢٩ وهو من قصيدة فى مدح الحسن ابن وهب مطلعها :

لَمكاسِرُ الحَسَنِ بنِ وهبٍ اطيَبُ ... وأَمَرُّ فى حَنِكِ الحَسُودِ وأعذَبُ .

ذَهَبَتْ بِمُذْهَبِهِ السماحةُ فالتَوَتْ فيه الظُّنونُ أَمَذْهَبٌ أم مُذْهَبُ(١)

وانتقد قائلا " لم يزدك بمذهب ومذهب على أن أسمعك حروفا مكررة تروم لها فائدة فلا تجدها إلا مجهولة منكرة "(٢) والفائدة عند الجرجانى لا تخرج عن تأكيد المعنى أو تحليته وتزيينه .

والإشكال إنما جاء من عدم الاعتداد باللفظ، والعبور منه إلى المعنى، والنظرة الصحيحة الحديثة للشعر ، وهى ماتؤيده نظرية النقد الحديث ، إنما تبدأ من الاعتداد باللفظ باعتباره بنية رمزية صوتية ومن هنا فان العلاقات بين الألفاظ لا تقتصر على بعدها الدلالى الذى ينبع من مضمون الكلمة بل إنها قد تنطلق من الجرس الصوتى لها ، ذلك أن الكلمات فى الشعر عبارة عن ومضات تسرى فى تيار متصل وايحاءات متلاحقة يتولد بعضها من بعض ، والشاعر يحيا فى الألفاظ تحيط به من كل جانب تتجاذبه ويفضى به بعضها إلى بعض ويسلمه كل منها إلى الآخر وتصبح مهمته - باعتباره شاعرا - أن يتابع ايحاءات الكلمات وما يتولد عنها وأن يستغل القوة الايحائية لجرس الالفاظ فيولد المعانى المختلفة التى تمكنه منها ثقافته باللغة وادراكه لأسرارها ،

---

(١) " ذهبت بمذهبه " تحتمل وجهين ضم الميم وفتحها فاذا ضمت فالمعنى ذهبت بثيابه المذهبه واذا فتحت فالمعنى ذهبت بطريقته واسلوبه ، " أمَذهب أم مُذهب " اى اخلق هو أم مُذهب .

(٢) عبد القاهر الجرجانى : اسرار البلاغة جـ ١ ص ١٠٠ .

وأبوتمام فى البيت الذى عابه عليه الجرجانى والآمدى وابن المعتز (١) وسواهم وهو قوله :

ذَهَبَتْ بِمُذْهَبِهِ السماحةُ ...

إنما يحيا فى لفظ " ذهب " فيترامى به هذا اللفظ وماينطوىعليه من الفناء والتلاشى إلى تلك الثياب المذهبة التى تذهب من بين يدى الكريم حينما يمنحها لسائله والذهب يقتنص معنى الذهاب والفناء ، ثم تلتوى به الظنون لتفضى به إلى الجنون يتراءى فى لفظ المذهب الذى تذهب القصص إلى أنه أحد ولد الشيطان يعرض للمتطهرين فيوهمهم أن طهارتهم فاسدة فيعيد ونها (٢) وبهذا تؤول السماحة إلى نوع من الإمعان فى التطهر والحرص عليه إمعانا يتجاوز حدود المعقول والمألوف .

---

(١) الجرجانى : اسرار البلاغة جـ ١ ص ١٠٠ ، الامدى : الموازنة جـ ١ ص : ٢٨٥ ، ابن المعتز : البديع ص ٣٥ .

(٢) قال المعرى فى شرحه للمذهب : " من قول العامة بفلان مذهب إذا كان يلح فى الشىء ويغرى به وأكثر مايستعمل ذلك فى الطهارة . يقال بفلان مذهب إذا كان يتطهر ثم يظن أن طهارته لم تكمل فيعيدها وذلك يعرض للقراء والمتنسكين كثيرا . ويجب أن تكون هذه الكلمة حدثت فى الإسلام لأنهم رووا حديثا مرفوعا فيه ذكر أولاد سبعة للشيطان أحدهم يسمى المذهب وهو الذى يعرض للمتطهرين فيوهمهم أن طهارتهم فاسدة فيعيدونها وفى بعض الأخبار التى تذكر على المعنى التعجب منها : أن عدنان أبا معد كان له ابن يقال له الضحاك وكانت أمه من الجن وأنه لحق بأخواله فصار شيطانا وهو الذى يسمى المذهب يعرض للناس فى الطهارة (الديوان بشرح التبريزى جـ ١ ص ١٢٩) .

والبيت بعد ذلك ينتزع من الكرم الجانب المأساوي فيه حينما يرتبط الكرم بالمال الذي تعبث به العطايا حتى ينتهي ذلك الجانب الذي انبثق منه "الفصيل المهزول" و "الكلب الجبان" و "الرماد الكثير" وجميعها تحمل معاني الغنى الذي يؤول الى فقر ويرتبط ارتباطا وثيقا بالذهاب والفناء(١) ولذلك يلتقي الكريم في ذهن أبي تمام ، وقد وقف صامدا وسط الفناء الذي يحيط به ، بالبارق يشق داكن السحب ، والكوكب يهتك دياجير الظلام ، ولهذا ترددت أصداء النكبة الجلل والحادث الداجي فيما تبع هذا البيت من أبيات يقول فيها :

ذَهبَتْ بِمَذْهَبِهِ السَّمَاحَةُ فالْتَوَتْ	فيه الظُّنُونُ أَمَذْهَبٌ أَمْ مَذْهَبُ
ورأيتُ غُرّتَهُ صبيحةَ نَكْبَـــةٍ	جَلَلٍ فقلتُ أَبارِقٌ أَمْ كَوْكَـبُ
مَتَعَتْ كما مَتَعَ الضُّحَى في حادثٍ	داجٍ كأنَّ الصُّبحَ فيه مَغْـرِبُ

...

---

(١) تتضح لنا هذه الرؤية بوضوح في قوله :

لا تُنْكِري عَطَلَ الكريمِ من الغِنَى	فالسَّيلُ حَرْبٌ للمكانِ العالي

فقد التقت في ذهن أبي تمام مأساة الكريم بمأساة السيل وما ينطوي عليه من تدمير للحياة وعبث بها في الوقت الذي ينتظر منه الخير والنماء . ومن هنا يلتقي السيل بالكريم فكلاهما حياة تؤول إلى موت وغنى ينتهي الى فقر .

ومما عابه عليه العسكرى والآمدى (١) وسواهما قوله (٢) :

إنَّ من عَقَّ والِدَيهِ لَمَلْعُونٌ ... ومَنْ عقَّ مَنْزِلاً بالعَقِيقِ

وقد عدوه من التجنيس الذى بلغ الغاية فى الركاكة والبشاعة والهجانة وذلك أنهم تلمسوا فيه معنى أصليا أوليا حلت منه الألفاظ محل الزينة فلم يجدوه ، غير أن من شأن الاعتداد بألفاظ البيت واعادة قراءته فى جملة الأبيات التى ورد فيها من شأنه أن يكشف لنا أبعاد الرؤية التى تحرك كلماته ، يقول أبوتمام :

ماعَهِدْنا كذا بكاءَ المَشُوقِ	كيفَ والدمعُ آيةُ المَعْشُوقِ
فأَقِلاَّ التَّعْنِيفَ إنَّ غَراما	أنْ يكونَ الرفيقُ غيرَ رَفيقِ
واستميحا الجفونَ دِرَّةَ دَمْعٍ	فى دموعِ الفِراقِ غيرِ لصيقِ
إنَّ مَنْ عقَّ والديهِ لملعونٌ	ومن عقَّ مَنْزِلاً بالعَقِيقِ
فقفا العيسَ مُلقياتِ المثانى	فى محلِّ الأنيقِ مَغْنَى الأنيقِ

والذى نلاحظه بادىء ذى بدء هو أن حرف القاف هو الصوت المحرك لهذه الأبيات . فكما انه كان بجرسه الفخم يشكل القرار الذى تنتهى إليه أصوات كل بيت فقد كان كذلك يتردد فى ثنايا الأبيات بصورة جلية ، وحسبه أنه تردد خمس عشرة مرة فى الأبيات الخمسة الأولى السالفة وظل مسيطرا على القصيدة بكاملها يتجلى مرتين او ثلاثا أو أربعا فى كل بيت منها .

---

(١) العسكرى : الصناعتين ٣٤٤ ، الامدى : الموازنة جـ١ ص ٢٨٥ .

(٢) الديوان بشرح التبريزى جـ٢ ص ٤٣١ ، وهو من قصيدة فى مدح محمد بن يوسف مطلعها :

ماعهدنا كذا نحيب المشوق ... كيف والدمع آية المعشوق

ونلاحظ كذلك أن فكرة العقوق الذى يتوجه إلى الوالدين والمنزل وما يشتمل عليه من انكار لما يجب أن يكون وتنكر له تطالعنا من بدء القصيدة فى صورة انكار النحيب على الشوق مع أنه من علامات الحب والوله ، وفى صورة الرفيق الفظ العنيف مع أنه مأخوذ فى الأصل من الرفق واللين ، ولذلك دخلت شبهة الزيف على الدمع لانه ورد فى هذا الجو المشحون بالتناقضات فاشترط فيه أن يكون عريقا وليس بدعى لصيق .

والصلة بين الوالدين والمنزل صلة وثيقة تمد جذورها إلى تلك الصلة العريقة بين الأم والأرض حينما تتراءى الأرض فى نظر الإنسان الأول الشاعر أما رؤوما تحتضن البشر أحياء وأمواتا فمنها خلقوا وإليها يعودون .

وارتباط العقيق بالعقوق يمتد من الجرس الصوتى للفظتين إلى الأصل اللغوى للعقيق الذى هو اسم لكل مسيل ماء لأنه مأخوذ من عق السيل للأرض ، أى شقه لها وفتكه بها ، والأصل فى العقوق كما قال الخليل الشق وإليه ترجع فروع الباب . (١)

وقد كان من أهم سمات ساكنى العقيق أنهم قد عقوا الشاعر لأنهم :

هُمْ أماتوا صَبْرى وهُمْ فرّقوا نَفْـ ... ـسِى مِنْهُمْ فى إِثْرِ ذاك الفَرِيقِ

إنّ في خِيمِهِم لمُطْعَمةِ الحِجْـ ... ـلَين والمَتْنُ مَتْنُ خُوطٍ وَرِيقِ

وهى لاعَقْدُ وُدّها ساعةَ البيـ ... ـنِ ولا عَقْدُ خَصْرِها بِوَثِيقِ

---

(١) ابن فارس : معجم مقاييس اللغة جـ ٤ ص ٣

(٢) مطعمة الحجلين : اى خدلة الساق فكأن حجلها قد أُطعم فهو ممتلىء وريق : مورق .

ومن هنا تتولد المفارقة فى لغة البيت فالمنزل بالعقيق وأهله عقوا الشاعر فأخلفوا عهده وخانوا وده ومع ذلك يجر عقوقه لهم عليه اللعن فيقترن بعقوق الوالدين اللذين يرأمانه ويرعيانه ، ولغة المفارقة تتضح أيضا فى كثير من أبيات القصيدة إذ نلمسها فى حوار الشاعر مع عاذليه فى الأبيات الأولى ثم يتجلى أشد التجلى فى قوله :

ناصِحٌ وهوَ غيرُ جِدِّ نَصيحِ ... مُشفِقٌ وهوَ غيرُ جِدِّ شَفيقِ
بَرَّ حتّى عَقَّ الأَقارِبَ إِنَّ الـ ... ـبِرَّ بالدِّين تحتَ ذاكَ العقوقِ

ولعل شدة المفارقة فى هذين البيتين دفعت الشراح إلى طرفى النقيض فى شرحهما ، فذهب بعضهم إلى أنه وصف الأمير بأنه ناصح للإسلام غير ناصح للكفر مشفق على الاسلام غير مشفق على الكفر . وقد أقام فى نحر الأعداء وأطال العهد حتى صار ذلك عقوقا واثما وهو بر فى الله عز وجل (١) ، بينما ذهب البعض الآخر إلى أنه وصف للاسير الذى كان ينصح قومه بالهرب والفرار وهو غير ناصح فى الأصل لأنه غادر وكافر وقد دل على عورات قومه فعقهم وبر نفسه لأنه سلم بدلالته تلك . (٢)

---

(١) الديوان بشرح التبريزى جـ ٢ ص ٤٣٨ .
(٢) الديوان بشرح الصولى جـ٢ ص ١٣٧ .

وإذا أعدنا قراءة الابيات الخمسة الاولى وتتبعنا الحوار الدائر بين الشاعر وعاذليه (١) أدركنا أن الشاعر فى البيت الرابع الذى عابه عليه النقاد يقرن بين عقوق الوالدين وعقوق منزل الأحبة فى محاولة منه لإقناع عاذليه بأنه لم يخرج عما يجب حينما بكى واستبكى واستوقف على أطلال الأحبة لان كل ذلك ينزل منزلة البر الذى لا ينفصل عن بر الوالدين يدرأ به الانسان تهمة العقوق وما تستوجبه من اللعن .

---

(١) كان المعرى قد ذهب فى شرحه للبيت الأول من هذه القصيدة إلى أنه من باب حوار الشاعر لنفسه فقال : " إن الشاعر قد أنكر على نفسه النحيب ثم قال : كيف لا انتحب والمشوق قد بكى " (الديوان بشرح التبريزى جـ ٢ ص ٤٣٠) . وبهذا الشرح يكون المعرى قد فصل هذا البيت عن الأبيات التالية التى خاطب فيها الشاعر صاحبيه غير أن الخارزنجى كان أقرب إلى الصواب حينما أخرج البيت على أنه من باب حوار الشاعر مع عاذليه فبعد أن أورد الشرح الذى ذهب إليه المعرى قال " ويجوز أن يكون معناه ردا على عذاله الذين قالوا له أقصر من بكائك واخفض صوتك فرد عليهم فقال : ما نحيب المشوق على ما تصنعون وكيف يكون كذلك وإنما علامة المشوق نحيبه وكثرة بكائه وغزارة دمعه فأقلوا بتعنيفى وعذلى على ما ترون من ذلك واسعدانى عليه كما قال فى البيت الذى يليه، وهو أصوب عندى" (الديوان بشرح الصولى جـ ٢ ص ١٢٧) . وبهذا يكون الخارزنجى قد حافظ بشرحه هذا على وحدة الابيات وترابطها .

وقد كان عبد القاهر يرى أن أبا تمام قد أسلم نفسه للتكلف لأنه كان يحرص على أن يشتق تجنيسا ويعمل بديعا من اسم كل موضع يحتاج إلى ذكره في شعره (١) ، غير أن العلة - في الحقيقة - ليست رغبته في التجنيس وزخرفة شعره بالبديع ولكن البنية الصوتية لاسماء الأماكن لا تلبث أن توقظ في ذهنه سلسلة من الألفاظ تتجاذبها مع هذه الاماكن بنيتها الصوتية وجرس موسيقاها ومن هنا لا يظل اسم المكان مجرد صوت أجوف لا معنى له سوى أن يحمل الإشارة إلى ذلك الموضع وإنما يغدو محتضنا لدلالة خاصة به في ذهن الشاعر ، وهذه الدلالة هي التي ترفعه إلى المستوى الشعري الجديد الذي يكتسبه من خلال علاقات الكلمات في تركيب الشعر ، وقد لمسنا ذلك فيما فجره أبو تمام في لفظ " العقيق " من أبعاد شعرية كما يمكننا أن نلمسه في سواه من الابيات التي عابها عليه النقاد كقوله (٢) :

وأهلُ موقانَ إذ ماقُوا فلا وَزَرٌ ... أنجاهُمُ منكِ في الهَيْجا ولا سَنَدُ

وقوله (٣)

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : اسرار البلاغة جـ١ ص ١٠٧ .

(٢) الديوان بشرح التبريزي جـ ٢ ص ٢٠ وهو من قصيدة في مدح محمد بن يوسف مطلعها :

يابعدَ غايةِ دمعِ العينِ إن بعدوا ... هي الصبابةُ طولَ الدهرِ والسُّهُد

(٣) الديوان بشرح التبريزي جـ٣ ص ١٦٩ وهو من قصيدة في مدح اسحاق بن ابراهيم مطلعها :

اصغى إلى البينِ مغترا فلاجرما ... أنّ النوى أسأرتْ في قلبه لمما

قَرّتْ بِقُرّانَ عَيْنُ الدِّين وانشَتَرَتْ   بالأَشْتَرين عيونُ الشّرْكِ فاصطلما

والخلاصة أن الجناس لا ينزل من المعنى منزلة الزينة لأن المعنى ليس شيئا سابقا عليه وإنما هو نابع من خلاله مستخلص من العلاقات بين ألفاظه ، وأن ظاهرة الجناس إنما تدل على قدرة الشاعر على استغلال القوة التعبيرية فى الألفاظ حيث تمكنه ثقافته باللغة وادراكه لأسرارها من متابعة ايحاء هذا الجرس مقتنصا أدق العلاقات كاشفا الأسرار الخبيئة فى هذه الكلمات .

***

لم تخرج وظيفة الطباق عند النقاد القدماء عن وظيفة الجناس ، فإذا كان الجناس محسنا لفظيا للشعر ، فقد كان الطباق محسنا معنويا له فلا يزيد عن كونه زينة وحلية تضاف إلى المعنى فتقربه إلى النفوس وتحببه إلى القلوب ، ومن هنا اشترطوا فيه مايشترط فى الزينة من البساطة والاقتصاد والبعد عن التكلف وضرورة ملاءمة المعنى ولذلك استنكروا كثرته فى شعر أبى تمام فذهبوا إلى أنه قد قصد إليه قصدا وتعمده تعمدا حتى أفسد به شعره وخرج عما يقتضيه عمود الشعر من البعد عن الاغراق فى الصنعة وتكلف البديع ، وقد عقد الآمدى فصلا فى الموازنة تعرض فيه لما يستكره للطائى من الطباق قال فيه انه لو اقتصر على ما اتفق له دون التكلف لتهذب معظم شعره وسقط أكثر ماعيب عليه . (١)

---

(١) الآمدى : الموازنة جـ١ ص ٢٨٩ ، ٢٩٠ .

وقد وافق الامدى فيما ذهب اليه أكثر النقاد ، وظلت النظرة إلى الطباق لا تخرجه عن كونه " مجرد مقابلات بين المعانى فهو أحد طرق الأداء التى تتعلق بالشكل ولا تمس جوهر الشعر فى كثير "(١) . وظلت التهمة التى تطارد أبا تمام فى مختلف العصور هى أنه قد استكثر من هذه الشكليات حتى طغت على شعره فهو " يقترب من القبح ويبتعد عن الحسن عند ما تزدحم فى البيت الواحد مجموعة من الظواهر البلاغية فتجعل المعنى يتوارى وراءها فاذا قُدّر للبيت الواحد أن يكون من المعانى التى غاص عليها أبو تمام ثم كساها بهذا الثوب المزركش بالبديع حمل قارئه ما لا يطيق من تذبذب الفكر بين المعنى والقالب الذى أبرز فيه المعنى "(٢) .

والحقيقة أن الذى يؤدى إلى تذبذب الفكر إنما هو البحث عن معنى تنزل منه الألفاظ منزلة الكساء بينما هو فى منظور النقد الحديث لا يخرج فى حقيقته عن جملة العلاقات بين الألفاظ نفسها وليس شيئا خارجا عنها ، وإذا كانت حركات الألفاظ على المستوى الصوتى تؤدى إلى تداعى المتشابهات فيما عرف بظاهرة الجناس فإن هذا الانسجام والتماثل لا يلبث أن يؤول إلى تضاد فى تجاذب الكلمات على المستوى الدلالى لها ما يؤدى إلى ظهور ما عرف بالطباق وبعبارة أخرى فان الكلمة كما تستدعى كلمة أخرى تنسجم معها

---

(١) د . محمد مندور : النقد المنهجى عند العرب ص ٥٢ .

(٢) د . محمد الربداوى : الفن والصنعة فى مذهب ابى تمام ص ٦٢ .

فى جرسها وأصواتها فانها كذلك قد تستدعى نقيضها والمضاد لها فى بعدها الدلالى .

وذلك أن من أهم سمات العقل الانسانى أنه يتحرك من الشىء الى نقيضه بحثا عن وحدة كلية من شأنها أن توجد بين هذه النقائض وتؤلف بينها ، وقد كان تفكير أبى تمام قائما على مراعاة التضاد فى أغلب الأمور ولذا ذهب أحد النقاد المعاصرين إلى القول انه يصح أن ينعت فى العصر الحاضر بكونه جدليا ديالكتيكيا إذ يجمع غالبا بين الأضداد والعناصر المتغايرة المتنافرة (١) ، وقد تحدث ناقد آخر عن كنه الفاعلية الشعرية عند أبى تمام وديناميكيتها فذهب إلى أنها تستقى من تصور للوجود على أنه شبكة من علاقات التشابه والتضاد وأن تميز الفاعلية الشعرية لديه أنها لا تؤكد التشابه المطلق وتعمل من خلاله على تنمية البنية الشعرية بل تؤكد التضاد أيضا ثم إنها لا تنمى خيوط التشابه فى عزلة عن خيوط التضاد بل إنها تطرح التشابه والتضاد بنية واحدة وتفعل من خلال شبكة العلاقات التى يؤسسها تصادم التشابه بالتضاد وتفاعله معه وهذه الجدلية العميقة فى تصور أبى تمام للوجود هى عنوان حداثته وسر تميزه . (٢)

---

(١) د . عبدالكريم اليافى : جدلية ابى تمام ص ٣٦ .
(٢) د . كمال ابوديب : جدلية الخفاء والتجلى ص ٢٤٩ .

ومن هنا نرى أن الطباق ليس مجرد زينة تضاف إلى المعنى لتحليته وتجميله وانما هو عنصر أصيل فى تفكير أبى تمام وسمة من أهم سمات الرؤية الشعرية لديه ، تتضح معالمها فيما يرويه لنا ابن رشيق عن أحد أصحاب أبى تمام انه قال : استأذنت على ابى تمام - وكان لا يستتر عنى - فأذن لى فدخلت فإذا هو فى بيت مصهرج قد غسل بالماء يتقلب يمينا وشمالا فقلت : قد بلغ الحر منك مبلغا شديدا ، قال : لا ولكن غيره ، ومكث كذلك ساعة ثم قام كأنما أطلق من عقال ، فقال : الآن وردت ثم استمد وكتب شيئا لا أعرفه ثم قال : أتدرى ما كنت فيه منذ الآن ؟ قلت كلا ، قال : قول أبى نواس :

كالدهرِ فيه شراسةٌ وليانٌ

أردت معناه فشمس على حتى أمكن الله منه فصنعت :

شَرِسْتَ بَلْ لِنْتَ بل قانيتَ ذاكَ بذا فأنتَ لا شَكَّ فيكَ السَّهْلُ والجَبَلُ

ولعمرى لو سكت هذا الحاكى لنم هذا البيت بما كان داخل البيت لأن الكلفة فيه ظاهرة والتعمل بين" (١) .

فالشعر عند أبى تمام - كما يتضح لنا من هذه القصة - ضرب من المعاناة والمكابدة ومجاهدة النفس لا يقتنع فيه الشاعر بيسير المعانى وسهل الأفكار ولا ينتظر من الأبيات أن تنثال عليه انثيالا بل يعمد إليها عمدا فيظل يحاورها ويداورها حتى تستسلم له وتسلم له قيادها ، والذى أوقف أبا تمام فى

---

(١) ابن رشيق : العمدة جـ ١ ص ٢٠٩ .

بيت أبى نواس انما هو هذه الجدلية التى يتسم بها الدهر حينما يجمع بين نقيضين ويؤلف بين ضدين هما الشراسة واللين إلا أن هذه الجدلية تتخذ بعدا جديدا لها فى بيت أبى تمام تتمثل فيه صفات الفكر الجدلى من حيث طرح الفكرة ثم نقضها ثم جمع الفكرة والنقيض معا فيما يدعى بالتركيب(١) ومن هنا يصبح من أهم سمات الرؤية الشعرية عند أبى تمام أنها تتلمس التماثل والانسجام من خلال التنافر والتضاد ، وبهذا أصبح شعره مجالا لإعادة تركيب الاشياء التى تبدو متنافرة للوهلة الأولى ، وقد أشاد فى بعض شعره بما يتسم به ممدوحيه من مجد يجمع بين الأضداد فقال (٢) :

قَدْ بَثَثْتُمْ غَرْسَ المَوَدَّةِ والشَّحْـنَـاءِ فِى قَلْبِ كُلِّ قَارٍ وَبَـادِ(٣)
أَبْغَضُوا عِزَّكُمْ وَوَدُّوا نَدَاكُـمْ فَقَرَوكُمْ من بِغْضَةٍ ووِدَادِ(٤)
لا عَدِمْتُمْ غَرِيبَ مَجْدٍ رَبَقْتُـمْ فى عُرَاهُ نَوَافِرَ الأَضْـدَادِ (٥)

فغرابة المجد وتفرده إنما تأتى له من خلال هذا الجمع بين النوافر والأضداد وقد كان أبو تمام حريصا فى شعره على اقتناص مظاهر التضاد بين

---

(١) د .عبد الكريم اليافى : جدلية ابى تمام ص ٥٦ .
(٢) الديوان بشرح التبريزى جـ١ ص ٣٦٨ وهو من قصيدة فى مدح احمد بن ابى داود مطلعها :
سَعِدَت غُرْبَةُ النوى بسعادِ فهى طوعُ الإِتْهام والإِنجاد
(٣) يقال قرى فهو قار اذا نزل القرى .
(٤) قروكم من القرى وهو الطعام .
(٥) ربقتم : شددتم واوثقتم .

الاشياء فكان يقيم الوجود فى شعره أزواجا متقابلة تربط بينها علاقة جدلية يتم من خلالها الكشف عن ملامح الانسجام من خلال التنافر وربما عمدت هذه الرؤية الشعرية لديه إلى التسلط على ما يبدو للوهلة الأولى منسجما ففضحت مكان التنافر فيه وأقامت منه أجزاء متقابلة متضادة ، وقد كشف لنا التحليل البنائى للأبيات المشكلة فى شعر أبى تمام فى هذه الرسالة عن أنه لا تظهر لديه للأشياء قيمة إلا إذا اقترنت بأضدادها ، ولذا كانت كل سمة يتعرض لها تقابلها سمة أخرى تناقضها صراحة أو ضمنا وكأنما لا يتأتى اثبات لشىء إلا بنقض ما يقابله أو اسقاطه ، وأن تحديد أبعاد الأمور لديه لا يتأتى إلا من خلال علاقتها الضدية بالأشياء الأخرى .

وفى ضوء هذه الجدلية لا تعرف الأشياء عند أبى تمام حدودا ثابتة صارمة تفصلها عن سواها بل تنتظمها حركة فعالة نشطة تتدفق منها الأشياء بعضها على بعض فتلتقى لتفترق وتفترق لتلتقى وتتقارب لتتباعد وتتباعد لتتقارب حتى أصبحت الكلمات ـ كما يقول الدكتور اليافى ـ لا تؤدى دلالتها ومعانيها بالضبط بل تطمح إلى شىء آخر ينبعث من مراعاة النظائر والأضداد بينها فالمعنى الشعرى العام لا يحصل من اتصال الدلالات الجزئية بعضها ببعض بدقة ولطف واستمرار بل من تقاطع هذه الدلالات تقاطعا عنيفا متضادا فى كثير من الأحيان (١) .

---

(١) د . عبد الكريم اليافى : جدلية أبى تمام ص ٤٠ .

وقد كان مما عيب على أبى تمام قوله (١) :

لما استحرّ الوداعُ المحضُ وانصرمتْ ... أواخرُ الصّبر إلاّ كاظماً وجِما

رأيتَ أحسنَ مرئيٍ وأقبحَهُ ... مستجمِعَين لى التوديعَ والعَنَما

فذهب الآمدى إلى أن هذا خطأ لأن إشارة المحبوب بالتوديع لا يستقبحها إلا أجهل الناس بالحب وأقلهم معرفة بالغزل وأغلظهم طبعا وأبعدهم فهما (٢)

إلا أن إعادة قراءة هذين البيتين فى إطار سياق الأبيات التى وردت فيها من شأنه أن يكشف لنا أبعاد الرؤية الشعرية عند أبى تمام فيها فلا يعود المعنى مجرد استحسان للإصبع واستقباح لإشارتها بالتوديع كما فهم الشراح من قوله :

أصغَى إلى البَيْنِ مُغْتَرا فلا جَرما ... أنَّ النّوى أسأرَتْ فى قلبه لَمَما (٣)

أصمَّنى سِرُّهُمْ أيامَ فُرْقَتِهم ... هَلْ كُنْتَ تَعرفُ سرّاً يُورثُ الصَّمَما

نأَوا فظلّتْ لوشْكِ البَيْنِ مُقلتُه ... تَنْدَى نَجيعاً ويَنْدَى جِسْمُه سَقَما

أظلّهُ البَيْنُ حتّى أنّهُ رَجُلٌ ... لوماتَ من شُغْله بالبَيْن ماعَلِما

أما وقد كتمتْهنّ الخدُورُ ضُحى ... فأبعَدَ اللهُ دَمْعاً بعدَها اكتتما

لما استحرالوداع المحضُ وانصرمتْ ... أواخرُ الصّبرِ إلاّ كاظِما وَجِما (٤)

---

(١) الديوان بشرح التبريزى ج ٣ ص ١٦٧ وهو من قصيدة فى مدح اسحاق بن ابراهيم .

(٢) الآمدى : الموازنة ج١ ص ٢٣٠ .

(٣) أسأرت : أبقت ، لمما : جنونا .

(٤) الكاظم : الذى يكظم الغيظ من الكظم وهو الخنق والتضييق . وجما : حزينا كارها .

رأيتَ أحسنَ مرئي وأقبحَهُ | مستجمعين لي التوديعَ والعنما (١)
فكادَ شوقي يتلو الدمعَ مُنْسَجِماً | لو كانَ في الأرضِ شوقٌ فاضَ فانسجما
صُبَّ الفِراقُ علينا صُبَّ من كَثَبٍ | عليه اسحاقُ يومَ الرَّوعِ مُنتقِماً

يكشف أبوتمام الأفق الشعرى لابعاد الرؤية حينما يهتف بسامعه قائلا " هل كنت تعرف سرا يورث الصمما " فهذا شيء غير ممكن وعلى العكس مما جرت به العادة لأن الناس - كما يقول المرزوقى - يخافون الصمم من الأصوات الغليظة والهدات الفظيعة التي تجرى مجرى الصواعق (٢) ، وهذا يعنى أننا أمام كون شعرى جديد لا يقوم إلا فى الشعر وفى هذا الكون فقط يصبح من شأن السر أن يورث الصمم وبهذا نرى أن الوجود الشعرى للأشياء لا يخالف الوجود الواقعى لها ويغايره فحسب وإنما يضاده ويتنافر معه كذلك حتى يصبح دور الفاعلية الشعرية هو تغيير الأشياء تغييرا يبلغ حد انتقالها للنقيض لها ، ومن هنا كان من أهم سمات الأبيات السالفة أنها تدخل بلبلة حادة وعنيفة على الحواس لتشويش عالم المحسوسات والارتقاء من خلال ذلك إلى أفق شعرى يتم من خلاله الكشف عن التجربة الجديدة الشعرية ، ولذا فالحواس تتبادل أدوارها وتتلبس بوظائف أخرى ليست من وظائفها فى المعتاد .

---

(١) العنم : نبت أحمر .
(٢) الديوان بشرح التبريزى جـ ٣ ص ١٦٦ .

ففى هذه الابيات ثمة تجل لحاستين هما السمع والبصر ، غير أنه من الملاحظ أن السمع يحتل مساحة أوسع ويلعب دورا أوضح بينما يتوارى البصر فلا يظهر إلا فى البيت السابع ذلك أن وقوع الشاعر فى ظل البين من شأنه أن يحجب عنه الرؤيا ويحدث له مايشبه التعتيم والاضطراب فيها وفى تظليل البين للشاعر نوع من عزلة عن الأشياء فهو أشبه مايكون بالستار يفصله عن الآخرين وفيه مافيه من فتك وقتل معنوى له حتى أنه " لو مات ماعلما " لأن البين نفسه ضرب من الموت :

اظلّه البينُ حتى أنَّهُ رجلٌ　　　لوماتَ من شُغْله بالبَيْنِ ماعَلِماَ

والمفارقة تتجلى فى علاقة البين بالظل ذلك أن البين يعنى الفراق والزوال ، بينما يعطى الظل فكرة الإقامة والثبات . وبهذا يصبح من شأن لغة المفارقة هذه أن تعمق الاحساس بتجربة البين فتمنحه كثافة وبعدا مكانيا وتنتزع منه فكرة الحركة والانتقال لتغرس فيه سمة الثبات والديمومة فيصبح معاناة مستمرة دائمة .

وإذا كان التعتيم الذى أحدثه البين وظلاله للرؤيا عند الشاعر قد أضعف لديه من حاسة الابصار فان حاسة السمع لا تلبث أن ترهف وتشتد لأنها تصبح وسيلته المتبقية لتحقيق ذاته من خلال تواصله مع مايحيط به فمنذ بداية القصيدة نجد أن الشاعر " يصغى إلى البين " وبهذا نجد أن تلقى تجربة البين يتم خلال قناة جديدة هى الاصغاء فهو يعايش المشكلة من خلال هذه الحاسة وعندئذ فان الأشياء تكتسب وجودها خلال هذا السمع وهو

دون شك وجود غير مكتمل لغياب القنوات الأخرى للإدراك ومن هنا تتولد فكرة السؤر وهو الفضلة فالنوى لا يترك عنده إلا بقية من جنون ، والجنون إنما ينبعث من تسلط البين والنوى على الشاعر تسلطا يحجب عنه الرؤيا الكاملة للأشياء فهو لا يعلم شيئا لشغله بالبين عما سواه ويلتقى الجنون بالبين والنوى فى أن كلا منها يهدد الوجود الانسانى للشاعر وينتقص منه (١) .

أصغى إلى البينِ مُغتراً فلا جَرَما   أنَّ النّوى أسأرتْ فى قَلْبِه لمَمَا

غير أن حاسة السمع التى ترهف حتى تلتقط السر لا تلبث أن تسقط هى الأخرى حينما يورثه هذا السر الصمم ، وحينما يصبح الصمم ضربا من الإرث فإنه عندئذ ينزل منزلة جزاء الانسان بما جنت يداه فيجسد فكرة العقوبة وينتظم فى سلك واحد مع حالة الاغترار التى وردت فى البيت الأول وتعبير " لا جرم " التى توضع موضع الشماتة واستحقاق المصاب لمصيبته (٢) وذلك أن هذه المعاناة ليست سوى نتيجة الاصغاء الى البيت ، والاصغاء فعل إرادى فكأنما الشاعر يغمر نفسه فى المعاناة ويغمسها فى هذه التجربة لاستحضار رؤية

---

(١) قتل الشراح نبض الكلمة الشاعرة فى هذا التركيب " اصغى الى البيت " حينما قالوا بأنه كان غافلا عما هم فيه غير مخطر حالهم ببالة مغترا بما حصل له من الوصال فاتفق أن أصغى الى سرهم فى ذلك ووقف على نيتهم فى النوى فحدث فى عقله عن النوى المعزوم عليها خبال وفى أذنه عن سرهم المكتوم وكلامهم الخفى صمم . (الديوان بشرح التبريزى جـ ٣ ص١٦٦ .

(٢) الديوان بشرح التبريزى جـ ٣ ص ١٦٦ .

جديدة للاشياء وهذا مايفسر لنا حالة التمزّق التى تسيطر على ضمائر الأبيات فتارة تبدو الأنا واضحة تتحدث عن نفسها وتارة أخرى يجرد الشاعر من نفسه شخصا آخر يخاطبه ويلقى عليه باللوم وكأنما الشاعر يحس فى هذا الازدواج ، والإثنينية التى يسبغها على ذاته مايعوضه عن حالة العزلة والانفراد التى يفرضها ظلال البين عليه فليس هذا الشخص الذى يجرده من نفسه سوى الأنا الآخر الذى يتشبث به فى محاولة يائسة لتحقيق ذاته من خلال الحديث عنه تارة والدخول معه فى حوار تارة أخرى ، وفى عدم انتظام الضمائر فى الأبيات حينما تتردد بين المتكلم والغائب والمخاطب مايوضح تجاذب أطراف الحوار وتداوله حتى ينتهى هؤلاء الثلاثة جميعا بالسقوط تحت وطأة التجربة فى صرخة الشاعر الأخيرة التى يهتف فيها " صب الفراق علينا " .

وكما يلغى الصمم حاسة السمع التى كانت منفذ الشاعر إلى الأشياء فانه كذلك يكثف حالة الحصار التى يحياها الشاعر فى ظل البيت فالصمم يستبطن معنى الصلابة والالتفاف والانطواء على الذات ولذا فان المقلة التى تندى نجيعا والجسم الذى يندى سقما بعد هذا البيت ترتبط ارتباطا جدليا بالصمم حينما تشتمل على معنى الفيض والسيولة والاتجاه بعيدا عن الذات ، وهذا ما يتجسد بعد ذلك فى الشوق الذى يكاد يفيض وينسجم حتى يتلو الدمع منتشرا ، وكأنما الشاعر كان يتنفس الانطلاق فى ألفاظ الفيض والانسجام والأرض حينما يقول :

قد كادَ شوقِيَ يتلُو الدّمْعَ مُنسَجِماً   لوأنَّ فى الأَرْضِ شوقاً فاضَ فانسَجَمَا

وحالة الحصار التى يرسم أبعادها الصمم وظلال البين تتمثل كذلك فى الخدور التى تكتم والكتمة تصور أوضح تصوير إحساس الضيق والضجر ففيها يتجاوز دور الخدور مجرد الحجب والإخفاء إلى الكتمة وما تعنيه من تسلط على أشد حاجات الإنسان وهى تنفسه واستنشاقه الهواء ، ومن هذا الباب الكاظم الوجم ذلك أن اصل الكظم الحنق والتضييق ، والوَجم الحزن والكراهية وكلاهما تنطويان على معنى الانحباس داخل قوقعة الذات وتجسدان الانفصال بين الأنا والآخرين .

وفى هذا الجو القلق المتوتر تتولد الرؤيا البصرية لأول مرة منذ بداية القصيدة مع أنه من المألوف ان تتسلط هذه الرؤية على أمثال هذا الموقف فى هتاف الشعراء " تبصر خليلى .. أنظر .. " غير أن الرائى الذى يتكشف عنه قوله " رأيتَ " ليس هو المتكلم الذى ظهر فى البيت الثانى ، كما أنه ليس الغائب الذى تجلى فى البيت الأول والثالث والرابع ولكنه المخاطب وكأنما استنفذ الشاعر امكانات الانطلاق من خلال الانا او الهو فأخذ يسعى اليهما من خلال شخص ثالث هو المخاطب " الأنت " وتبدو المفارقة واضحة فى تردد الضمير بين المتكلم والمخاطب فى قوله " رأيتَ .. مستجمعين لي " .. الا أن هذه الرؤيا تحدث تحت تسلط تجربة البين وبعد ان عبثت بالحواس وأدخلت عليها من البلبلة ما أدخلت ، ومن هنا تسقط الحدود الفاصلة بين الاشياء فتلتقى النقائض باجتماع القبح والحسن فى التوديع والغنم ، والشاعر

لم يحدد لنا ماهو الحسن وما هو القبيح منهما وقولنا أنه استحسن أصابعهما التى تشبه العنم واستقبح إشارتها بالوداع ضرب من الافتئات على الشعر والتقول على لسان الشاعر ذلك أنه كان حريصا على تأصيل فكرة اجتماع الحسن والقبح بحيث أننا لو حاولنا الفصل بينهما مع الحفاظ على ترتيبهما فى البيت لخرجنا بعكس ماذهب إليه الشراح ذلك أنه قال : "أحسن مرئى وأقبحه .. التوديع والعنما " فالتوديع يقابل الأحسن والعنم يقابل الأقبح ، وقد كان بامكانه أن يقول "أقبح مرئى وأحسنه" لولا أن لا مكان أبدا لتمييز القبح من الحسن لأنهما مستجمعان، ولعل فى طول الكلمة "مستجمعين" وكثرة مقاطعها واجتماع عدد كبير من الحروف فيها مايجسد فكرة الجمع ويمنحها بعدا أعمق ، وليس من حقنا أن نفرض على الشاعر معايير محددة لما يَسْتَحسن وما يَسْتَقبح ذلك أن الرؤية هنا خلاصة تجربة خاصة به ولذلك أكد الشاعر بانهما مستجمعان "له" وليس لسواه :

لما استمرَّ الوداعُ المحضُ وانصرَمَتْ ... أواخرُ الصبْرِ إلا كاظِما وَجَما

رأيتَ أحسنَ مرئيٍ وأقبحَهُ ... مستجمعين ليَ التوديعَ والعَنَما

واجتماع الحسن والقبح وثيق الصلة بجملة المفارقات التى تسيطر على لغة هذه الأبيات تتجلى تارة فى السر المدوى وأخرى فى البين المظل وجميعها تنبع من حالة التوتر والصراع التى يتسم بها شعر أبى تمام .

...

الفصل الثالث

١- الخصائص الأسلوبية ...

٢- موسيقى شعر أبي تمام ...

--•--

— ١ —

الخصائص الأسلوبية

البحث من السمات الأسلوبية المميزة لشاعر ما بحث ليس بالسهل التناول ذلك أن من أهم خصائص السمة الأسلوبية المميزة شموليتها واطرادها فى نتاج ذلك الشاعر من جهة ، وتميزه بها عن سواه من جهة أخرى فإن فقدت الظاهرة الأسلوبية اختصاص الشاعر وتفرده بها فإنها عندئذ لا تخرج عن كونها سمة عامة من سمات اللغة التى ينظم فيها الشعر فتشكل قاسما مشتركا بينه وبين الشعراء الآخرين ، وإن فقدت الظاهرة اطرادها وشموليتها لم يصح الاعتداد بها كظاهرة أسلوبية مميزة لأدب الشاعر وتظل قيمتها محصورة فى نطاق السياق الذى وردت فيه .

ومما يزيد عملية استنباط السمات المميزة لشاعر ما صعوبةً كونه ينظم فى لغة ذات تقاليد لغوية راسخة وقواعد ثابتة تشكل قوةً ضاغطة على الشاعر من شأنها أن تحصر التراكيب اللغوية لديه فى أنماط أسلوبية محددة تحديدا قَبْلِياً ، وهذا يعنى تشابه الأساليب فى تلك اللغة تشابها يفضى إلى صعوبة إدراك الفروق المميزة بين الشعراء لأنهم جميعا ينطلقون من نسيج لغوى واحد ويخضعون لمقولات واحدة .

إلا أنه مما يطا من من هذه الصعوبات أن يكون البحث منصبا على شاعر كأبى تمام امتاز بأصالة فى الرؤية جعلت من شعره علامة مميزة فى تاريخ

الشعر العربى ووسمت لغته الشعرية بسمات خاصة مميزة فعند ما يقـــول أبوتمام (١) :

السيفُ أصدقُ أنباءً من الكُتُبِ ... فى حدِّه الحدُّ بينَ الجدِّ واللّعبِ
بيضُ الصّفائحِ لا سودُ الصّحائفِ فى ... متونِهنّ جلاءُ الشّكِ والرِّيَبِ
والعِلمُ فى شُهُبِ الأرماحِ لامعةً ... بينَ الخميسيْنِ لا فى السّبعةِ الشُّهُبِ

فان أهم مايلفت النظر فى هذه الأبيات هو اعتمادها اعتمادا كليا على الجملة الإسمية فهى تتركب من مبتدأ وخبر ومتعلقاتهما ، خالية من أى فعل مع أن جو المعركة والقتال الذى ارتبطت به من شأنه أن يطبعها بحركة طارئة عرضية تتجلى فى الأفعال ، يتضح هذا حينما نقارن مطلع قصيدة أبى تمام وهى فى فتح عمورية واستعادة زبطرة بمطلع قصيدة للمتنبى فى مناسبة مماثلة وهى استعادة قلعة الحدث ، يقول المتنبى (٢) :

على قدرِ أهلِ العزمِ تأتى العزائمُ ... وتأتى على قدرِ الكرامِ المكارمُ
وتعظمُ فى عينِ الصّغيرِ صغارُها ... وتصغرُ فى عينِ العظيمِ العظائمُ
يكلّفُ سيفُ الدولةِ الجيشَ همّهُ ... وقد عجزت عنه الجيوشُ الخضارمُ (٣)
ويطلبُ عندَ الناسِ ماعندَ نفسِهِ ... وذلك مالا تدّعيه الضّراغمُ

---

(١) الديوان بشرح التبريزى ج ١ ص ٤٠ .
(٢) المتنبى : الديوان بشرح العكبرى ج ٣ ص ٣٧٨ .
(٣) الخضارم : جمع خضرم وهو العظيم من كل شئ .

وحينئذ نلاحظ أن الرؤية الشعرية عند المتنبى تنبع من حركية المعركة واضطراب الرجال فيها ولذلك تتوالى الأفعال فى الزمن الحاضر بينما تستعلى الرؤية الشعرية عند أبى تمام على حركة المعركة لتنصرف إلى ماتجليه المعركة من حقائق الأشياء وما تكشف عنه بواطنها . ولهذا تتجرد الأبيات من الأفعال تجردا تاما وتلتصق بالأشياء نفسها .

وقلة الأفعال ظاهرة أصيلة مميزة لشعر أبى تمام الذى يعتمد اعتمادا جوهريا على الاسمية فى تركيبه حتى أصبح أقل الشعراء استعمالا للأفعال وهذا مايكشف لنا عنه الجدول التالى الذى يشتمل على مقارنة بين ستة من شعراء العربية اتخذت أول مائة وخمسين بيتا من دواوينهم عينة إحصائية لمقارنة ماتشتمل عليه من أفعال ، وقد روعى أن تكون المائة والخمسون بيتا منتزعة من قصائد فى المديح ، وهذا يعنى استثناء ماليس مديحا من جهة ومالا يبلغ أن يكون قصيدة من جهة اخرى ، والهدف من ذلك تحييد أثر الموضوع وأثر الارتجال على نتيجة الإحصاء :

الشاعر	عدد الافعال
الفرزدق	٢٣٧
بشار	٢٥٦
مسلم	٢٨٨
أبوتمام	٢١٣
البحترى	٢٥١
المتنبى	٢١٧

ويقابل انخفاض نسبة الأفعال عند أبى تمام ارتفاع نسبة الأسماء، ذلك أن لها بعدا عميقا عنده فهى ، لتضمنها الحقائق ، تكتسب تأثيرا متسلطا على لغة الشعر لديه حتى يؤول الشعر إلى حوار معها حينما يجد الشاعر نفسه محاطا بها وتصبح مهمته - كشاعر - أن يستخلص هذه الحقائق الكامنة فيها ويفتح مغاليقها ويفضح أسرارها ، وفى المطلع السابق تقف الأسماء علامات بارزة تفضى إلى الحقيقة ، فالصدق كامن فى حد السيف ، وجلاء الشك كامن فى الصفائح ، والعلم كامن فى الرماح ، وفى الوقت نفسه يعمد أبوتمام إلى إعلان زيف بعض الأسماء وأنها حُمِّلت معنى لا تحتمله فينتزع الدلالة على العلم من الشهب وجلاء الشك والصدق من الصحف والكتب .

وخلو الجمل من الأفعال يجعلها تأخذ طابع الحقائق الصارمة المنفصلة عن عرضية الحدث التى تطرأ على الأشياء ، وتصبح الحركة فيها حركة تتفجر عنها

الأشياء ذاتها وربما تنشأ من التجاذب بين الأشياء .

وحينما تظهر الأفعال فى هذه القصيدة فإنها لا تلبث أن تتقوقع فى صيغة المضى الذى ربما سبقته أداة النفى فتفرغه من أى دلالة على الحدث وأما المضارع فغالبا مايجىء مسبوقا بأداة النفى لم فلاتفضى به إلى المضى وانما تلغيه أصلا فالأسنة لم تكهم ، والرامى لم يصب ، والمجيب بغير السيف لم يجب ، وعمورية لم تشب ، والشمس تارة لم تطلع وتارة لم تغب ، وتحف بالجملة الفعلية أدوات التشكيك حتى تنزل الحدث منزلة الاحتمال المتعلق بآخر فتكثر أمثال صيغ : لورجوا - لو يعلم الكفر - لولم يقد - لو رمى .

غير أن هناك ضربا آخر من الأفعال حدثنا عنه ابن رشيق فى العمدة وذكر أن أبا تمام كثير الايراد لها فى شعره وهى " أضحى ، بات ، ظل ، غدا "(١) ومع أن ابن رشيق قد عدها مايرد حشوا فى الكلام إلا أن بإمكاننا - انطلاقا من إيمان النقد الحديث بأصالة مختلف الظواهر الشعرية - أن نعتد بمثل هذه الظاهرة كسمة أسلوبية كثيرة الدوران فى شعر أبى تمام وليس ثمة تعارض بين هذه السمة وما ذهبنا إليه من قبل من أن شعر أبى تمام يمتاز بقلة الأفعال ذلك أنّ علينا أن ندرك أن الفعل الذى يقل فى شعر أبى تمام هو الفعل الذى ينطوى على الدلالة على الحدث ، والأفعال التى عدها ابن رشيق كثيرة الدوران فى شعره أفعال تجمدت فيها هذه الدلالة ولم يبق فيها

---

(١) ابن رشيق : العمدة جـ ٢ ص ٧١ .

إلا دلالة حركة الشيء في الزمان أي أنها أفعال ترصد حركة الصيرورة التي تعرض للأسماء في حد ذاتها .

وشعر أبي تمام يرتكز على مثل هذه الحركة التي تنشأ من تجاذب عناصر الوجود وتواشجها فلا تغدو الأشياء ثابتة منفصلة بعضها عن بعض بل تنتظمها حركة فعالة تقارب بينها حتى يغدو الكون لحمة مترابطة (١) ، وتتجلى هذه الصيرورة في الشعر عند ما يربط التركيب اللغوي بين عنصرين أو أكثر من عناصر الوجود كما يتجلى في استعارات أبي تمام خاصة كارتباط الماء بالملام والحلم بالبرد ، والدهر بالحيوان ، وسوى ذلك حتى يصبح الشعر عالما من الأسماء يتحرك حركة دائبة لا تقف عند حد .

• • •

---

(١) يقول الدكتور عبده بدوي إن الطبيعة عند أبي تمام في حالة إنسانية فالإنسان يهدر في عروقها ويحل في اخضرارها ويتماوج في كل ما تعطي وإن المطر والسحاب والمزن والديم والغيث والبرق تعادل عنده الخصب والنماء وقدرة الاستمرار في الحياة وكثيرا ما يصرح أن الصلة بين أجزاء الطبيعة هي الصلة بين الذكورة والأنوثة والتي تكون ثمرتها الامتلاء والحمل والولادة .
(د . عبده بدوي : أبو تمام وقضية التجديد في الشعر ص ٩٠) .

* **الإضافة :**

لعل فيما سلف ذكره من غلبة الاسمية وما تنطوى عليه من دلالة مايفسر لنا سمة أسلوبية أخرى من أهم السمات فى شعر أبى تمام وهى ظاهرة " كثرة الإضافات " ذلك أن الرؤية الشعرية المتسلطة لا تلبث أن تتصرف فى عناصر الكون تصرف الكيميائى فى عناصر المواد يضيف بعضها إلى بعض مؤمنا أن ثمة تواشجا بين المواد يجعل من التقاء أى مادتين وسيلة إلى الوصول إلى نتيجة جديدة تثرى الوعى الانسانى وتجلو فى المادتين كلتيهما مايكمن فيهما من مزايا وخواص ، ومن هنا كانت أكثر استعارات أبى تمام ترتكز على التركيب المكون من مضاف ومضاف اليه ، من ذلك " ماء الملام "(١) ، و " بطن الزمان "(٢) و " أيدى القصائد "(٣) و " كبد المعروف "(٤) و " يد الشتاء "(٥)

---

(١) فى قوله : (الديوان جـ ١ ص ٢٢) :
لا تَسْقِنى ماءَ الملامِ فإنّنى   صَبٌّ قد استعذبْتُ ماءَ بكائى

(٢) فى قوله : (الديوان جـ ٢ ص ٨٨) :
ضَربتْ لها بَطنَ الزمانِ وظَهْرَه   فلم أَلْقَ من أيّامِها عِوضا بَعْدُ

(٣) فى قوله : (الديوان جـ ٢ ص ٥) :
جذبتْ نداه غدوةَ السَّبْتِ جذبةً   فخرَّ صريعا بين أيدى القصائدِ

(٤) فى قوله : (الديوان جـ ٢ ص ٨٧) :
لدى مَلِكٍ من دوحةِ الجودِ لم يزلْ   على كَبِدِ المعروفِ من فِعلِه بَرْدُ

(٥) فى قوله : الديوان جـ ٢ ص ١٩٠) :
نزلتْ مقدّمةَ المصيفِ حميدةً   ويدُ الشتاءِ جديدةٌ لا تُكفَرُ

و " حواشي الحلم "(١) وسواها كثير مبثوث في شعره .

وربما توالت الإضافات وتلاحقت حتى تخرج عن الحدود التي رسمتها البلاغة لفصاحة التركيب(٢) وذلك في مثل قوله : (٣)

يامضغنا خالد الك الثكل إنْ ... خلّد حقدا عليكَ في خَلَدِهْ
إليكَ عن سيلِ عارضِ خضلِ الشـ ... ـؤبوبِ يأتي الحمامُ من نَضَدِهْ "(٤)

وترتفع نسبة الإضافة بصورة عامة في شعره عنها في شعر كثير من شعراء العربية وذلك مايكشف عنه الجدول التالي الذي يشتمل على احصاء الاضافات في مائة بيت من شعر كل واحد من الشعراء(٥) فجاءت الإضافات فيها كمايلي :

---

(١) في قوله : (الديوان جـ ٢ ص ٨٨) :
رقيق حواشي الحلم لو أن حلمه ... بكفيك ماماريت في أنه بـرد

(٢) قال الشبكي في عروس الافراح : (ويكره تتابع الاضافات بشروط ان تكون ثلاثا فأكثر ، وان لا يكون واحدا منها جزءا او كالجزء ، وان لا يكون المضاف اليه الاخير ضميرا ، وان لا يكون فيها اضافة في علم) السبكي : عروس الافراح : شروح التلخيص جـ ١ ص ١١٦ .

(٣) الديوان بشرح التبريزي جـ ١ ص ٤٣٨ وهو من قصيدة في مدح خالد بن يزيد السيباني مطلعها :
مالكثيب الحمى الى عقده ... ما بال جرعائه الى جرده

(٤) اى انج بنفسك عن سحاب هذه صفتها .

(٥) اختيرت العينة العشوائية على النحو التالي :
الفرزدق : المائة بيت الاولى من قصيدة :
عزفت بأعشاش وماكدت تعزف .. (الديوان ٥٥١)
مسلم : أربعة وخمسون بيتا وهي قصيدة :
أأعلن مابي أم أسر وأكتم .. (الديوان ١٧٧)

=

الشاعر	عدد الاضافات
الفرزدق	١٣٤
مسلم	١٥٣
أبوتمام	٢٠٠
البحترى	١٦٨
المتنبى	١٢٩

= - خمسة وثلاثون بيتا وهى قصيدة :
أديرا على الراح لا تشربا قبلى .. (الديوان ٣٣)
- أحد عشر بيتا من قصيدة :
وساحرة العينين ماتحسن السحرا .. (الديوان ٤٤)

أبوتمام : - واحد وسبعون بيتا وهى قصيدة :
السيف أصدق أنباء من الكتب .. (الديوان ١/٤٠)
- تسعة وعشرون بيتا من قصيدة :
لو أن دهرا رد رجع جواب .. (الديوان ١/٧٥)

البحترى : - ستة وأربعون بيتا وهى قصيدة :
بعض هذا العتاب والتفنيد .. (الديوان ١/٦٣٢)
- ثمانية وثلاثون بيتا وهى قصيدة :
رحلوا فأية عبرة لم تسكب .. (الديوان ١/٧٨)
- ستة عشر بيتا من قصيدة :
عن أى ثغر تبتسم .. (الديوان ٣/١٩٩٨)

المتنبى : - ستة وأربعون بيتا وهى قصيدة :
على قدر أهل العزم تأتى العزايم .. (الديوان ٣/٣٧٩)
- واحد وثلاثون بيتا وهى قصيدة :
أراع كذا كل الملوك همام .. (الديوان ٣/٣٩٣)
- ثلاثة وعشرون بيتا من قصيدة :
نعد المشرفية والعوالى .. (الديوان ٣/٨).

إلا أن للإضافة دوراً آخر سوى المزج بين عناصر الوجود ألا وهو تحديد الأشياء تحديداً يكشف أبعاداً معينة فيها بنسبة أجزاء منها إلى أخرى ، يتجلى ذلك فى مثل قوله (١) :

مِنْ بَعْدِ ما أَشَّبُوهَا واثِقِينَ بِهـا   واللهُ مفتاحُ بابِ المعقلِ الأَشبِ (٢)

وقولـه (٣) :

أَمانِيًا سَلَبَتْهُمْ نُجْحَ هاجِسِهـا   ظُبَى السيوفِ وأَطْرافُ القَنا السُّلُبِ

فإحساس أبى تمام بثراء الكلمة وتعدد جوانبها وانطوائها على امكانيات زاخرة من الدلالات يدفعه إلى محاولة السيطرة عليها واستخلاص جانب محدد منها يكشف عنه السياق .

...

---

(١) الديوان بشرح التبريزى جـ ١ ص ٦٠ وهو من قصيدة فى مدح المعتصم مطلعها :

السيف أصدق أنباء من الكتب   فى حده الحد بين الجد واللعب

(٢) أشبوها : صعبوا امرها ، وحقيقته احاطوها بالجند من تأشبت الغيضة : اى التفت .

(٣) الديوان بشرح التبريزى جـ ١ ص ٦٠ وهو من نفس القصيدة السالفة .

* الوصـــف :

وقد أدى احساس أبى تمام بثراء اللفظ وتعدد جوانبه إلى ظهور سمـــة أسلوبية أخرى من أهم سمات شعر أبى تمام المميزة له وهى " ظاهرة الوصـف" فالكلمة لديه غالبا ماتحدد بوصف يتلوها يُجلّى فيها جانبا قُصِد إليه ، ومـــن هنا كان أبوتمام من أكثر الشعراء اهتماما بالوصف وهذا مايكشف لنا عنـــــه الجدول الإحصائى التالى الذى يوضح لنا عدد الصفات فى مائة وخمسين بيتـا من شعر بعض شعراء العربية ، مع ملاحظة أنها نفس النموذج الذى احصيت افعاله فى بداية هذا الفصل :

الشاعـــر	عدد الصفات
الفرزدق	٦٠
بشـار	٤٩
مسلم	٧٠
أبوتمام	٧٥
البحترى	٤٢
المتنبى	٣١

وربما أدّى احتفال أبى تمام بالصفات إلى خروجه عن المعايير البلاغية لسلامة التركيب من المعاظلة مما دفع ابن الأثير - على حبه لأبى تمام - أن يصف توالى بعض الصفات لديه أنه " من المعاظلة التى قلع الأسنان دون إيرادها وأنه لو لم يكن لابى تمام من القبح الشنيع إلا هذه الابيات لحطت من قدره "(١) وذلك عند ما قال يصف جملا (٢) :

سأخرقُ الخَرْقَ بابنِ خرقاءَ كالـ ـهَيْقِ إذا ما استحمّ فى نَجدِهْ (٣)
مقابلٌ فى الجديل صَلْبُ القرا لَوهَكَ من عَجْبه إلى كَتَدِهْ (٤)
تامِكُهُ ، نَهْدُهُ ، مداخلُهُ ، مَلمومُهُ ، محزئلُهُ ، أُجُدُهْ (٥)

وكذلك عند وصف الرمح فى نفس القصيدة :

---

(١) ابن الاثير : المثل السائر جـ ١ ص ٤٠٨ .

(٢) الديوان بشرح التبريزى جـ ١ ص ٤٢٩ - ٤٣٩ ، وهو من قصيدة فى مدح خالد بن يزيد الشيبانى مطلعها :
ما لكثيب الحمى إلى عَقَدِه ما بالُ جَرعائِهِ إلى جَرَدِهْ

(٣) الخرق : ما اتسع من الارض ، ابن خرقاء ابن ناقة سريعة الجرى ، الهيق : ذكر النعام ، النجد : العرق .

(٤) مقابل فى الجديل : أى أبوه وأمه من هذا الفحل المعروف بالجديل ، لوهك ، تلاحم بعضه فى بعض ، العجب اصل الذنب ، الكتد امجمع الكتفين .

(٥) التامك : السنام الطويل ، النهد : الضخم المرتفع ، ململوم : مجموع بعضه الى بعض ، محزئل : منتصب ، الاجد : موثق الخلقة .

ومزّتهفوا ذؤابتاه علـــــى أسمر متنًا يوم الوغى جسده (١)
مارنه، لدنه، مثقفـــــه، عرّاصة فى الأكف، مطّرده (٢)

وعندما وصف الممدوح :

اليلقعن سيل عارض خضل الشـــؤبوب يأتى الحمام من نضده
مسفه، ثره، مسحسحـــــه وابله، مستهلّه، برده (٣)

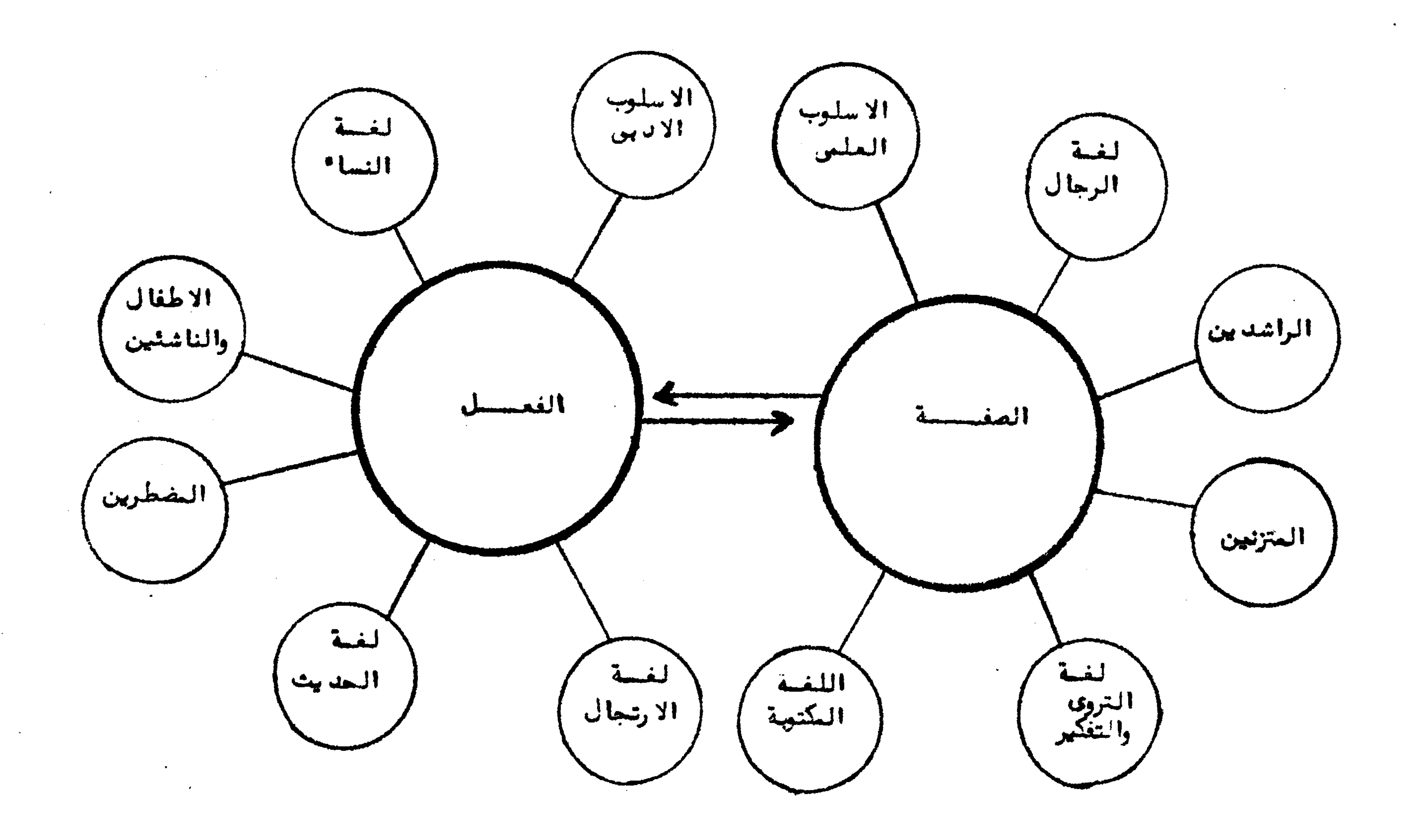
وتوالى الصفات امعان فى الوقوف أمام (الأشياء - الاسماء) وكشف عن أعماق مستترة فيها ، وبالوصف يقتنص الشاعر لحظات الصيرورة فى الكلمة ، كأنما توشك أن تفر من بين يديه فيلتقط منها لحظة من لحظاتها .

وقد كان " بوزيمان " يرى أن ثمة ارتباطا وثيقا بين استعمال الوصف وارتقاء المستوى العقلى والاستقرار النفسى عند المتحدث أو الكاتب ، بينما يرتبط استعمال الفعل بعكس ذلك ، ولذا جعل من انخفاض نسبة الفعل إلى الصفة سمة للأسلوب العلمى مقابل الأدبى ، وحديث الراشدين مقابل الأطفال ، والرّجال مقابل النساء ، والكلام المكتوب مقابل المنطوق وما إلى ذلك. (٤)

واذا أردنا أن نطبق هذه النظرية على عينة عشوائية من شعر بعض شعراء العربية فحسبنا ان نحدد نسبة الأفعال إلى الصفات من خلال المائة والخمسين بيتا التى سبق أن حدّدت أفعالها وصفاتها ، وعندئذ نجد أنفسنا أمام الجدول

---

(١) أى قد لصق عليه الدم كالجساد وهو الزعفران والعصفر.
(٢) المارن : اللين ، العراص : الذى يهتز.
(٣) المسف : القريب من الارض ، المسحسح : من سح المطر إذا هطل ، المستهل : المصوت ، برده : اى فيه برد .
(٤) د .سعد مصلوح : الأسلوب : دراسة لغوية احصائية ٥٩ - ٦٠ .


الصفـــة
الاسلوب العلمى
لغة الرجال
الراشدين
المتزنين
لغة التروى والتفكير
اللغة المكتوبة
الفعـــل
الاسلوب الادبى
لغة النساء
الاطفال والناشئين
المضطربين
لغة الحديث
لغة الارتجال

الاحصائى التالى :

الشاعر	عدد الأفعال	عدد الصفات	نسبة الأفعال إلى الصفات
الفرزدق	٢٣٧	٦٠	٩٥ر٣
بشار	٢٥٦	٤٩	٢٢ر٥
مسلم	٢٨٨	٧٠	١١ر٤
أبوتمام	٢١٣	٧٥	٨٤ر٢
البحترى	٢٥١	٤٢	٩٧ر٥
المتنبى	٢١٧	٣١	٧

يتضح من الجدول السالف انخفاض نسبة الأفعال إلى الصفات عند أبى تمام بالمقارنة إلى سواه من الشعراء انخفاضا بينا من شأنه أن يشكل مؤشرا دلاليا يكشف ـ عند تفسيره فى ضوء نظرية بوزيمان ـ عما يمتاز به أبوتمام من مستوى فكرى رفيع يسيطر على عمله الفنى سيطرة تؤدى الى كبح جماح العاطفة والانفعال حتى تغدو القصيدة عيدا من أعياد الفكر شأنها شأن العمل العلمى الذى اتخذ "بوزيمان" من انخفاض نسبة الأفعال إلى الصفات خير ميزة أسلوبية له ، وقد كان أبوتمام دقيقا حينما وصف شعره قائلا (١) :

---

(١) الديوان بشرح التبريزى جـ ١ ص٤ ٢١ وهو من قصيدة فى مدح ابى دلف العجلى مطلعها :

على مثلها من أربعٍ وملاعبِ ... أُذيلت مصوناتُ الدّموعِ السّواكبِ

وَلٰكِنَّهُ صَوْبُ العُقُولِ إذا انْجَلَتْ ... سَحائبُ منه أُعقِبَتْ بسَحائِبِ

ولاختبار صدق دلالة هذا المؤشر على تحييد العاطفة نقارن هذه النسبة بنسبة الأفعال إلى الصفات فى عينة من شعر الرثاء عند أبى تمام نفسه (١) كما تتضح فى الجدول التالى :

الموضوع	ابيات العينة	عدد الافعال	عدد الصفات	النسبة
المديح	١٥٠	٢١٣	٧٥	٢٫٨٤
الرثاء	١٥٠	٢٢٤	٤٦	٤٫٨٦

---

(١) اختيرت العينة العشوائية من شعر أبى تمام المكونة من مائة وخمسين بيتا من شعر الرثاء على النحو التالى :

أربعة وستون بيتا وهى قصيدة :
نعاء الى كل حى نعاء .. (الديوان ٤ / ٥)

ثلاثون بيتا وهى قصيدة :
كذا فليجل الخطب وليفدح الامر .. (الديوان جـ ٤ ص٧٩)

خمسة عشر بيتا وهى قصيدة :
اى القلوب عليكم ليس ينصدع .. (الديوان ٤ / ٨٩)

عشرة أبيات وهى قصيدة :
أصم بك الناعى وان كان أسمعا .. (الديوان ٤/٩٩)

واحد وثلاثون بيتا من قصيدة :
أعيدى النوح معولة أعيدى .. (الديوان ٤ / ٥٥) .

تكشف لنا هذه المقارنة عن مدى الارتباط بين انخفاض نسبة الأفعال إلى الصفات وسيطرة الشاعر على انفعالاته وعواطفه وغلبة النزعة الفكرية حتى يؤول الشعر إلى وعى بالأشياء وكشف لبواطنها وعلاقاتها، ولذا نجد أنه حينما يفرض موضوع الرثاء طابع الانفعال على القصيدة فإن الوصف لا يلبث أن يتقهقر مفسحا المجال لعدد أكبر من الأفعال للظهور، إلا أن السمة الغالبة على شعر أبى تمام، بما فى ذلك شعر الرثاء، هى الاحتفال بالوصف احتفالا لا نجده عند سواه من شعراء العربية .

ولا نغلو حينما نقول إن أبا تمام كان يحس بالتوتر الشديد فى العلاقة بين الأسماء والأفعال فحينما أراد أن يتحدث عن الخمر وتأثيرها فى العقول وتسلطها عليها سرعان ماتداعت إلى ذهنه هذه العلاقة المتوترة بين الاسم والفعل والتى يصبح فيها تسلط الفعل على الاسم فى الجملة نوع من التسلط على الوعى فيها يقول أبوتمام متحدثا عن الخمر (١) :

خَرْقاءُ يلْعَبُ بالعُقُولِ حُبَابُهَا كتلَعُّبِ الأَفعالِ بالأَسْماءِ

كأن الاسم يحتضن وعى الإنسان بالأشياء وادراكه لها، وتسلط الفعل يتأتّى من تعلقه بعرضية الحدث الطارئ على هذه الأشياء فيحد من ترامى الاسم إلى اللانهائى والمطلق ويقف به عند لحظة تالية للوعى الإنسانى بها من شأنها أن تغرى بالاكتفاء بها دون النظر إلى مايحتضنه الاسم ذاته، وعلى

---

(١) الديوان بشرح التبريزى جـ١ ص ٢٩ وهو من قصيدة فى مدح محمد بن حسان الضبى مطلعها :

قدك اتئبْ اربيتَ فى الغلواءِ كم تعذلونَ وأنتم سُجرائى

هذا الاساس ندرك هذه العلاقة المتوترة بين الفعل والاسم وتداعيهما عند ذكر الخمر وتاثيرها فى عقل الانسان ووعيه لا أن المسألة مجرد تغيير الفعل لموقع الاسم الإعرابى من رفع إلى نصب كما فهم شراح البيت. (١)

• • •

* الاضمار قبل الذكر :

وفى ضوء سيطرة الاسمية على شعر أبى تمام نستطيع أن نفسر ظاهرة أسلوبية اخرى تردد ظهورها فى شعره وهى ظاهرة " الإضمار قبل الذكر " وقد كانت إحدى المآخذ التى عابها الآمدى على أبى تمام حينما تعرض لنقد ابتدائه بقوله : (٢)

هُنَّ عوادِى يُوسُفٍ وصواحِبُه ۝ فعزماً فقدماً أدركَ السؤلَ طالبُه

---

(١) الديوان بشرح التبريزى جـ١ ص ٢٩ ،
وقد قال المعرى شارحا تلعّب الأفعال بالأسماء (يريد أنها تغيرها من حال إلى حال فترفعها تارة وتنصبها أخرى) .

(٢) الديوان بشرح التبريزى جـ١ ص ٢١٦ وهو مطلع قصيدة فى مدح أبى العباس عبد الله بن طاهر .

فقال : " إنما جعله رديئا قوله " هن فابتدأ بالكناية عن النساء ولم يجر لهن ذكر بعد "(١) . وقد عد التبريزى هذه الظاهرة مما يردده أبو تمام فى شعره (٢) .

وتتجلى هذه الظاهرة فى صورة أخرى وذلك حينما يلحق أبو تمام ضمير التثنية او الجمع بالفعل الظاهر فاعله ، وهو عند النحاة مجرد حرف (٣) لئلا يسند الفعل فى الجملة إلى فاعلين أحدهما الضمير المتصل والآخر الاسم الظاهر ، وعلى ذلك سار شراح فعندما شرح المرزوقى قول أبى تمام (٤) :

أغرت همومى فاصطحبن فضولها   نومى ونمن على فضول وسادى

قال : (قوله فضولها ارتفعت باصطحبن ، والنون لم تجىء للضمير وإنما هى علامة تؤذن بالجمع كالتاء فى قامت هند) (٥) ، وعندما شرح المعرى قول أبى تمام (٦) :

شَجاً فِي الحَشا تَرْدادُه ليس يفتَرُ   بِهِ صُمْنَ آمالِي وإنّي لَمُفْطِرُ

---

(١) الامدى : الموازنة جـ ٢ ص ١٧ .

(٢) الديوان بشرح التبريزى جـ ٢ ص ٢٨٨ .

(٣) انظر على سبيل المثال :
سيبويه : الكتاب ١/ ٤٠ ، ابن يعيش : شرح المفصل ٧/ ٧ ، الأشمونى : شرح الألفية ٢/ ١١٨ .

(٤) الديوان بشرح التبريزى جـ٢ ص ١٢٨ وهو من قصيدة فى مدح أبى المغيث الرافقى مطلعها :
لطمحت فى الإبراقِ والإرعادِ   وغدا عليَّ بسيلِ لومكِ غادِ

(٥) الديوان بشرح التبريزى جـ٢ ص ١٢٨ .

(٦) الديوان بشرح التبريزى جـ ٢ ص ٢١٤ وهو مطلع قصيدة قالها فى مدح جعفر الخياط .

قال (يبين فى كلام الطائى أنه كان يختار اظهار علامة الجمع فى الفعل مثل قوله " صمن آمالى " ولو قال "صامت آمالى " لاستقام الوزن ، وقد جاء بمثل ذلك فى غير هذا الموضع) (١) .

والتمييز بين الضمير والحرف فى هذه المسألة صناعة نحوية محضة تفتق عنها ذهن النحاة يعللون بها بعض ظواهر اللغة مما يجعلها تطرد مع مقولات النحو وقواعده (٢) ، ولا فرق فى منطق اللغة بينهما فكلاهما يحمل فى طياته معنى الاسم.

وعندما تحدث أبو العلاء عن تركيب " صمن آمالى " أوضح أصالة هذه الظاهرة وأنها لا تخضع لضرورة يفرضها الوزن ، والحقيقة أنها ظاهرة وثيقة الصلة بالاسمية التى تغلب على شعر أبى تمام وتجلت فى كثرة الاضافات والصفات

---

(١) الديوان بشرح التبريزى جـ ٢ ص ٢١٤ .

(٢) قال ابن يعيش فى شرح المفصل متحدثا عن الضمائر التى تتصل بالفعل (كان سيبويه يذهب إلى أن هذه الحروف لها حالتان ، حال تكون فيها اسماء وذلك إذا تقدمها ظاهر نحو قولك الزيدان قاما والزيدون قاموا . فالألف فى قاما اسم وهو ضمير والواو فى قاموا اسم وهو ضمير ، وإذا قلت قاما الزيدان فالألف فى قاما علامة مؤذنة بأن الفعل لاثنين وكذلك الواو فى الزيدون قاموا اسم لأنه ضمير الفاعل وإذا قلت قاموا الزيدون فالواو حرف وعلامة مؤذنة بأن الفعل لجماعة . .. ونظير ذلك نون المؤنث) .
ابن يعيش : شرح المفصل جـ ٧ ص ٧ .

وانخفاض نسبة الفعل الدال على الحدث لأن فى الإضمار نوعا من الثقة فـى جلاء الاسم ووضوحه وظهوره ، وحينما يسبق الضمير الاسم يكون الاسم عندئـذ من التمكن والسيطرة على الذهن بحيث لا يحس الشاعر أنه يحيل إلى مجهـــول أو مالم يرد ذكر له ، وفى الحاق الضمير بالفعل نوع من الانتصار للاسم فالضمير يسلب الفعل نقاءه وتميزه ويقحم شيئا من الاسمية عليه ، وكذلك فان فى الحاق الضمير بالفعل مع أن فاعله ظاهر بعده ، شيئا من التثنية للاسم حتى كأنمـــا يظهر مرتين مرة ضميرا ومرة صريحا (١) وفى ذلك مافيه من تقوية وتدعيم له .

• • •

---

(١) مما يؤيد هذا ماذكره الأشمونى من أن بعض النحاة يحمل هذا التركيب على ابدال الظاهر من المضمر.
شرح الاشمونى لالفية ابن مالك جـ ٢ ص ١١٨.

* **التثنيـــة :**

إن القوة التى تمنحها الثنائية للاسم تجلت فى شعر أبى تمام فى أكثر من مظهر فقد كثرت فى شعره صيغة المثنى كثرة بينة حيرت الشـــراح ازاء بعض ابياته حينما التمسوا للمثنى حقيقة واقعية يحملونها عليه فلم يجدوا له محملا واختلفوا فيما يمكن أن تحمل عليه بعض تلك المثنيات التى تشيع فـــى شعر أبى تمام فهو اذا قال (١) :

وطولُ مُقامِ المرءِ فى الحىِّ مُخْلِقٌ ... لديباجتيهِ فاغتربْ تتجدّدِ

قال التبريزى : (أهل اللغة يقولون الديباجتان الخدان وربما قالوا الليتان ويجوز أن يكون الطائى عنى الخدين لأنهما فى معنى الوجه وقد يحتمل أن يكون جعل الديباجتين مثلا ولم يرد الخدين ولكنهما جريا مجرى البردين والثوبين فيكون الواحد والجمع فى معنى واحد لأنه إذا قيل فلان مخلق البرد والبردين فالمعنى أنه مخلق الثياب وأراد بالديباجتين مايظهر من أمره لأن لبـــس الإنسان يدل على باطنه) (٢) . وحينما يقول (٣) :

إذا المرءُ أبقى بينَ رأييهِ ثَلْمَةً ... تَسُدُّ بتعنيفٍ فليسَ بحازمِ

---

(١) الديوان بشرح التبريزى جـ ٢ ص ٢٣ وهو من قصيدة فى مدح محمد بـــن يوسف الطائى مطلعها :

سَرَتْ تستجيرُ الدمعَ خوفَ نوى غدِ ... وباتَ قتادا عندَها كلُّ مرقدِ

(٢) الديوان بشرح التبريزى جـ ٢ ص ٣٢ .

(٣) الديوان بشرح التبريزى جـ ٣ ص ٢١٩ وهو من قصيدة فى مدح محمد بن يوسف الطائى مطلعها :

متى كانَ سمعى خلسةً للوائمِ ... وكيف صفتْ للعاذلاتِ عزائمى ؟

فان أبا العلاء يفسر " الرأيين " أنه مرة يقول : أفعل ، ومرة يقول : لا أفعل بينما يذهب التبريزى إلى أن " الرأيين " هما راى المرء ورأى من يستشيره (١) :

وقد كان ابن الأثير يرى أن العلة فى قبح قول أبى تمام (٢) :

يادهرُ قوِّم أخْدَعيكَ فقد أضججتَ هذا الأنامَ من خرقكْ

لا تعود إلى لفظ الأخدع وإنما هى بسبب التثنية التى صيغت الكلمة عليها (٣) .

والتثنية قوة تهيمن على كثير من شعر أبى تمام وتتجلى فى مواضع مختلفة منه إلا أنها لم تظهر فى أى قصيدة من شعره ظهورها فى قصيدته التى مطلعها (٤) :

خَشُنْتِ عليه أختَ بنى خُشَيْنِ وأنجحَ فيه لومُ العاذليـن

ومنها قوله :

لاسحاقٍ بنِ ابراهيمَ كـفٌّ كفتْ عافيه نوءَ المرزميـن

ونورا سؤددٍ وحجا إذا مـا رأيتهما رأيتَ الشِّعْريين

ومَجْدا لم يدَعْهُ الجودُ حتى أقامَ مناوئاً للفرقديـن

حليفُ ندًى وتربُ علا إذا ما هتفتَ به وسيفُ خليفتين

---

(١) شرح الديوان للتبريزى جـ ٣ ص ٢١٩ .

(٢) شرح الديوان للتبريزى جـ ٢ ص ٤٠٥ وهو من قصيدة فى مدح محمد بن الهيثم بن شبانه مطلعها :

كانت صروف الزمان من فرقك وأكثن أهل الاعدام فى ورقك

(٣) ابن الاثير : المثل السائر جـ ١ ص ٣٨٤ .

(٤) الديوان بشرح التبريزى جـ ٣ ص ٢٩٧ - ٣٠٠ .

وقائع أشرقت منهن جمع — إلى خيفى منى فالموقفين (١)
ثوى بالمشرقين لهم ضجاج — أطار قلوب أهل المغربين
عمت الخلق بالنعماء حتى — غدا الثقلان منها مثقلين
ولولا سيفك الماضى لسموا — خليلى ملة ومحمد يسن

وقد كانت تثنية الخيفين والموقفين والخليلين والمحمدين وسواهما مصدر إشكال فى هذه القصيدة فتعدد الاحتمالات التى يمكن أن يحمل كل واحد منها عليها وهى احتمالات تتخذ من تكافؤ الأدلة مركبا سهلا يجيزها جميعا وإن كان لا يخرج أيا منها عن دائرة الاحتمال ، ذلك انهم قد اجهدوا انفسهم فى البحث عن حقائق مادية خارجية تشير إليها هذه المثنيات التى تلوح فى أبيات الشعر فلم يصلوا إلى مايمكن الاطمئنان اليه ، مع أنه كان ثمة احساس بأن هذه المثنيات عوالم لا تقوم إلا فى الشعر فلا نستطيع أن نجد لها مصادلا حتميا يقوم خارج لغته ، يقول التبريزى فى حديثه عن تثنية الموقفين والخيفين فى الأبيات السالفة (٢) : (ثنى " الخيف " وهو ما ارتفع من المسيل وانحدر من الجبل لأنه أراد إقامة الوزن وذلك جائز على معنى الاتساع .. والخيف من منى على التوحيد ، إلا أن التثنية والجمع فى مثل هذه الاشياء جائز (٣) ، كما يقولون مرة عرفة ومرة عرفات ، وكذلك يقولون أبطح مكة وأبطحاها وأباطحها وهذا سائغ معروف وكذلك الموقفين أراد الموقف بعرفة والموقف بالمزدلفة

---

(١) جمع : اسم لمنى اوموضع قريبمنه والا رجح انه موضع قريب من منى لدلالة سياق البيت على ان الاشراق من هذا الموضع الى خيف منى .

(٢) الديوان بشرح التبريزى جـ٣ ص ٢٩٩ .

(٣) سبق ان اوردنا راى التبريزى الذى ذهب فيه الى أن تثنية الديباجتين قد جرت مجرى تثنية البردين والثوبين ومايكون الواحد والجمع فى معنى واحد . انظر ص (٢٧٣) من هذا البحث .

أو موقف ابراهيم أو نحو ذلك من المواضع ولو لم يكن إلا موقف واحد لجاز أن يثنى ويجمع بما حوله أو قرب منه أو يجعل المكان الواحد مواقف كثيرة لأن الموقف بعرفه جائز أن يسمى كل موقف إنسان منه موقفا) . والتعليل الأخير لجعل المكان الواحد مواقف كثيرة لا يقدم لنا شيئا لتفسير جعله موقفين اثنين ، وإذا كانت هذه التثنية سائغة مألوفة جائزة تشهد عليها الأمثلة النثرية التى أوردها التبريزى فلا مكان عندئذ لحملها فى بيت أبى تمام محمل الضرورة التى يفرضها اقامة الوزن بل يصبح من حقها أن تُنْسَق مع بقية الثنائيات التى تهيمن على القصيدة بأكملها حتى تُفَتِّق الشىء الواحد إلى أشياء متقابلة .

وربما جاءت الاثنينية فى صورة تكرار عده بعض النقاد سمة من سمات أبى تمام المميزة . يقول البهبيتى (١) : (يغلب التكرار فى لفظ أبى تمام غلبة واضحة تجعله ظاهرة من الظواهر التى تستدعى التعليل ، وهو فى غالبه صورة من صور بديع أبى تمام ، ولقد كان القدماء يسمونه رد الاعجاز على الصدور) وقد مثل للتكرار بقول أبى تمام (٢) :

أدارَ البُؤْسِ حَسَّنَكِ التَّصابى ... إلىَّ فَصِرْتِ جَنَّاتِ النَّعيمِ
لئنْ أَصبحتِ ميدانَ السَّوافى ... لَقَدْ أَصبَحْتِ ميدانَ الهُمومِ
أَظُنُّ الدَّمْعَ فى خَدِّى سَيَبْقَى ... رُسُوماً من بُكائى فى الرُّسُومِ
وليلٍ بِتُّ أَكْلؤُهُ كأنِّى ... سَليمٌ أو سَهِرْتُ على سَليمِ

---

(١) البهبيتى : أبو تمام الطائى حياته وحياة شعره ص ٢٣٥ .

(٢) الديوان بشرح التبريزى جـ ٣ ص ١٦٠ وهو فى مدح بنى عبد الكريم من قصيدة مطلعها :

أَرامةُ كنتِ مَأْلَفَ كلِّ ريمٍ ... لو استمتعتِ بالأُنْسِ القَديمِ

وقوله : (١)

فالجوّ جَوى إن أقمتَ بغبطةٍ ... والأرضُ أرضٌ والسماءُ سمائي

والطباق والجناس صورة من صور الاثنينية تتولد من الإحساس بثنائية تنتظم الأشياء فتفضى بها إلى التجاذب أو التنافر .

وهكذا تمتد الاثنينية فى شعر أبى تمام لتشمل بنية الكلمة والتركيب والصورة وتمتد إلى ما وراء ذلك من فكر يحرك هذه جميعا ، وهى قبل أن تكون مجرد كلمة تتلو كلمة تدعمها بالتأكيد أو لفظة تتبع أخرى تزينها بالجناس والطباق وقبل أن تكون مجرد ترادف أو تكرار ، هى رؤية شعرية تعيد تنظيم الأشياء لتقيم منها أجوازا متقابلة تتجاذب حينا وتتنافر حينا آخر ، وتفجر الشىء الواحد فتجعل منه شيئين ليتولد عن ذلك كله حركة فعالة تتصارع فيها الأشياء وتكتسب أبعادها المميزة عن طريق تحديد علاقاتها الضدية أو المثلية مع الأشياء الأخرى .

...

---

(١) الديوان بشرح التبريزى جـ١ ص ١٩ وهو من قصيدة فى مدح خالد بن يزيد الشيبانى مطلعها :

يا موضعَ الشدنيةِ الوجناءِ ... ومصارعَ الإدلاجِ والإسراءِ

- ٢ -

موسيقى شعر أبي تمام

...

عقد الآمدي بابا في الموازنة تحدث فيه عما رآه من كثرة الزحاف واضطراب الوزن في شعر أبي تمام واستشهد فيه على ما ذهب إليه بأبيات سبعة نوردها فيما يلي ونورد المآخذ التي أخذها على أبي تمام . قال الآمدي :

" .. ١- فمن ذلك قوله :

وأَنْتَ بِمِصْرَ غايَتِي وقرابَتِي بها وبَنُو أَبِيكَ فِيْهَا بَنُو أَبِي

وهذا من أبيات النوع الثاني من الطويل ووزنه (فعولن مفاعلين) وعروضه وضربه " مفاعلن " فحذف نون "فعولن" من الأجزاء الثلاثة الأول وحذف الياء من " مفاعيلن " التي في المصراع الثاني . وذلك كله يسمى المقبوض لأنه حذف خامسه .

٢- وكذلك قوله من هذا النوع :

كَساكَ من الأَنوارِ أبيضُ ناصعٌ وأصفرُ فاقعٌ وأحمرُ ساطعُ

فحذف النون من أجزاء " فعولن " كلها وهي أربعة وحذف الياء من " مفاعيلن " التي في المصراع الثاني أيضا ، كما فعل في البيت قبله .

٣- ومن ذلك قوله من هذا النوع أيضا :

يقولُ فيسمعُ ويمشي فيسرعُ ويضربُ في ذاتِ الإلهِ فيوجعُ

فحذف النون من " فعولن " الأولى والياء من " مفاعيلن " التي تليها ، ومن " فعولن " التي هي أول المصراع الثاني وذلك كله أيضا يسمى مقبوضا وهو من الزحاف الحسن الجائز إلا أنه إذا جاء على هذا التوالي والكثرة في البيت الواحد قبح جدا .

٤ - وقال :

لم تنتقضْ عروةٌ منهُ ولا قُـــوّةٌ　　　لكنّ أمرَ بني الآمالِ ينتقضُ

وهذا من النوع الأول من البسيط ووزنه " مستفعلن فاعلن " وعروضه وضربـــه " فعلن " فزاد في عروضه وهو " فعلن " حرفا فصار " فاعلن " لأنه قال " قـــوّة " فشدد وهذا إنما يجب له في أصل الدائرة لا في هذا الموضع ..

.. ثم نقص من " فاعلن " الأولى التي في المصراع الثاني الألف فصار " فعلن " وهذا يسمى مخبونا لأنه حذف ثانية .

٥ - وقال :

إلى المفدّى أبي يزيدَ الــــذي　　　يضلّ عُمرُ الملوكِ في ثمَــدِهْ

وهذا من النوع الاول من المنسرح ووزنه :

مستفعلن مفعولات مستفعلـــن　　　مستفعلن مفعولات مستفعلن

فحذف السين من " مستفعلن " الأولى ومن " مستفعلن " التي هي أول المصـــراع الثاني فبقي " متفعلن " وهذا ينقل إلى " مفاعلن " .. وحذف الفاء من " مستفعلن " الأخيرة فبقي " مستعلن " .. وحذف الواو من " مفعولات " الأولى والثانية فصار " فاعلات " .. فأفسد البيت بكثرة الزحاف ...

٦ - ثم قال في هذه القصيدة :

جلّـةُ أنمارِهِ وهمدانـــــــه　　　والشّمُ من أزدِهِ ومنْ أُدَدِهْ

فحذف الفاء من " مستفعلن " الاولى .. وحذف الواو من " مفعولات " الاولـــى و " مفعولات " الثانية .. وحذف الفاء من " مستفعلن " الاخيرة .. وهذه الزحافات جائزة في الشعر وغير منكرة إذا قلت أما إذا جاءت في بيت واحد في أكثر اجزائـه

فان هذا فى غاية القبح ويكون بالكلام المنثور أشبه منه بالشعر الموزون .

٧ - ومن هذا النوع المنسرح قوله :

ولم يغيِّرْ وجههِ عن الصبغـةِ الـ أُولى بمسفوعِ اللونِ ملتمعِـهْ

. .فحذف السين من " مستفعلن " الأُولى . . وحذف الفاء من " مستفعلـن " الأخيرة . .

ومثل هذه الأبيات فى شعره كثير إذا أنت تتبعته، ولا تكاد ترى فى أشعار الفصحاء والمطبوعين على الشعر من هذا الجنس شيئا "(١) .

غير أن الدراسة الوصفية التفسيرية لهذه الأبيات تقفنا على ظاهرة من أهم ظواهر الموسيقى فى شعر أبى تمام ألا وهى " ظاهرة التحريك " التى فطن لها أبو العلاء المعرى عند شرحه لقول أبى تمام : (٢)

قد نَبَذوا الحَجَفَ المحبوكَ من زؤدٍ وصيروا هامهم بل صُيِّرت حَجَفَا (٣)

(يروى " قد نَبَذوا " على التخفيف والزحاف و " نَبَّذوا " بتشديد الباء والتخفيف أشبه بمذهب الطائى) (٤) .

---

(١) الامدى : الموازنة جـ ١ ص ٣٠٦ - ٣٠٩ .
(٢) الديوان بشرح التبريزى جـ٢ ص ٣٧٢ وهو من قصيدة فى مدح ابى دلف العجلى مطلعها :
أما الرسومُ فقد اذكرنَ ما سلفـا فلا تكفَّنَّ عن شأنيك أو يكفا
(٣) الحجف : جمع حجفة وهى الترس من الجلود .
(٤) الديوان بشرح التبريزى جـ ٢ ص ٣٧٢ .

ويتجلى هذا المذهب أننا إذا استثنينا زيادة الحرف فى البيت الرابع من الأبيات التى عدها الآمدى معيبة الوزن فإن بقية الأبيات بما فيها عجز البيت الرابع تنتظمها ظاهرة واحدة وهى "إسقاط السواكن" فتبقى الحركات تتوالى ولا يفصل بينها إلا قدر بسيط من السواكن وإهمال الزيادة فى البيت الرابع ليس عملا إعتباطيا تستقيم لنا به الظاهرة وإنما لأن رواية هذا البيت تخالف ما ورد فى الديوان من رواية تسلم من هذه الزيادة فقد جاءت رواية الديوان على النحو التالى (١) :

لَمْ تَنتَقِضْ عروةٌ منه ولا سبَبٌ لكنَّ أمرَ بنى الآمالِ ينتقضُ

ولم يشر الشارح ولا المحقق إلى رواية أخرى توافق رواية الآمدى له .

ومع أن الآمدى أدرك أن مثل هذه الأبيات السبعة التى ذكرها كثير فى شعر أبى تمام إلا أنه لم يَرْقَ بالمسألة إلى مستوى الظاهرة ولم يربط بينها وبين ظواهر أخرى يتسم بها الإيقاع فى شعر أبى تمام ذلك أنه لم يعتد بأصالة الظاهرة الشعرية واكتفى بأن أشار اليها إشارته إلى عيب من عيوب الشعر انطلاقا من معايير العروض التى تنزل منها تفاعيل البحور منزلة الأصل الذى تقاس سلامة بيت الشعر بمدى وفائه بحركة الايقاع فى هذا النموذج رغم احساسه بجواز ما اصطلح عليه بالزحاف وحسنه كما ذكر أكثر من مرة ، وربما لمحنا شيئا من التشابه بين نظرته إلى الزحاف ونظرته إلى الصنعة والبديع فكلاهما عنده مستحسن ومقبول مالم يكثر ويتوالى ويتأكد

---

(١) الديوان بشرح التبريزى جـ٢ ص ٢٨٦ وهو من قصيدة فى مدح خالد بن يزيد مطلعها :

أقرمَ بكرٍ تُباهى أيُّها الحَفَضُ ونجمها أيُّهذا الهالكُ الحَرَضُ

هذا عندما ينص على نفى ظاهرة الزحاف عن الشعراء الفصحاء والمطبوعين وكأنما كان على وشك أن يقول إن الزحاف نوع من البديع لا يستحسن فى الشعر إلا إذا جاء بمقدار ، وقد صرّح ابن رشيق بهذه النظرة حينما قال : (من الزحاف ما هو أخف من التمام وأحسن كالذى يستحسن فى الجارية من التفاف البدن واعتدال القامة)(١) ، وقال التبريزى : (الزحاف جائز كالاصل .. وربما كان الزحاف فى الذوق أطيب من الأصل)(٢) ، إلا أنه لم يستطع أحد من النقاد العرب أن يؤصل ظاهرة الزحاف ويكشف عن الوشائج العميقة التى تربط بين التحولات الإيقاعية والحركة الداخلية فى التجربة الفنية ذاتها .(٣)

اننا لو أخذنا ـ على سبيل المثال ـ البيت الخامس من الأبيات التى استشهد بها الآمدى وحللناه إلى البنية الايقاعية التى يتكون منها على النحو التالى :

الى المفدى أبا يزيد الذى	يضل غمر الملوك فى ثمده
اللمفد دا أبى ي زيد للذى	يضلل غم رلملوك فيثمده
//٥// //٥ /٥//٥/ /٥/٥//٥	//٥//٥ /٥//٥/ /٥///٥

وقارناها بايقاع النموذج النظرى الذى افترض الآمدى ضرورة الوفاء به الى أكبر حد ممكن وايقاعه كالتالى :

---

(١) ابن رشيق : العمدة جـ ١ ص ١٣٨ .

(٢) التبريزى : الكافى فى العروض والقوافى ص ١٩ .

(٣) د . كمال ابوديب : فى البنية الإيقاعية للشعر العربى ص ٩١ .
وقد حاول الدكتور أبوديب ـ بعد تاصيله لظاهرة الزحاف ـ أن يدرس ايقاع الشعر العربى فى ضوء الفاعلية الشعرية التى تحرك بنيته .

مستفعلن مفعولات مستفعلن   مستفعلن مفعولات مستفعلن

٥/٥//٥/   /٥/٥/٥/   /٥//٥/٥   /٥//٥/٥   /٥/٥/٥/   /٥//٥/٥

فإننا من خلال هذه المقارنة نجد أن أبا تمام قد أسقط خمس قرارات ساكنة واحتفظ بكامل الحركات فأصبحت كلمات البيت تقفز من حركة إلى أخرى لا تقر على سكون إلا لتفارقه إلى حركة تليها فتتساوق مع ذلك البعير الذى ينطلق مخترقا الفلاة مجاريا الريح لا يقر له قرار ولا يلين له جانب حتى يبلغ غايته وينتهى إلى غرضه .

إنّ تتابع الحركات الذى عابه الآمدى ينضم إلى تتابع الصفات التى سخر منها ابن الأثير (١) وتنبعث جميعها من تلك الحركة المتتالية المتتابعة التى تلوح فى حركة البعير الذى يجمع بين صفاته أنها تنبض بالحياة متفجرة عنها تتجلى فى ألفاظ التامك النهد المحزئل وجميعها تؤول إلى الطول والارتفاع والانتصاب يقهر بها الإنسان حدود المكان المقفر لتفضى به إلى غمر الحياة ورغدها ، يقول أبوتمام : (٢)

سأخرقُ الخَرقَ بابنِ خَرقاءَ كالـ   ـهيقِ إذا ما استحَمَّ فى نَجَدِه (٣)

---

(١) ابن الاثير : المثل السائر جـ ١ ص ٤٠٨ وقد وصف بعض أبيات هذه القصيدة بأنها من المعاضلة التى قلع الأسنان دون إيرادها كما قال : " لولم يكن لأبى تمام من القبيح الشنيع إلا هذه الابيات لحطت من قدره ". وذلك عندما كان يتحدث المعاضلة بسبب توالى الصفات .

(٢) الديوان بشرح التبريزى جـ١ ص ٤٢٩ وهو من قصيدة فى مدح خالد بن يزيد الشيبانى مطلعها :

طالكثيب الحمى إلى عقده   ما بالُ جرعائِهِ إلى جَرَدِه

(٣) الخرق : ما اتسعمن الارض ، ابن خرقاء : ابن ناقه سريعة الجرى ، الهيق : ذكر النعام ، النجد : العرق .

مُقابِلٌ في الجديلِ صَلبُ القَرا لُوحِكَ من عَجْبِه إلى كَتَدِهْ (١)
تامكه ، نهده ، مداخلـه ململومه ، محزئله أجده (٢)
الى المُفدّى أبى يزيدَ الـذى يَضلّ عُمْرُ الملوك فى ثَمَدِهْ (٣)

ان ظاهرة اسقاط السواكن ، كما تجلت فى هذا البيت ، تنتظم بقية الأبيات التى أوردها الآمدى ، كما يكشف لنا عنها الجدول التالى الذى يشتمل على مقارنة البنية الإيقاعية لكل من النموذج النظرى وبيت الشعر عند أبى تمام محددا ماطرأ على الأبيات من تغيير:

---

(١) مقابل فى الجديل : اى ابوه وامه من هذا الفحل العريق المعروف بالجديل ، لوحك : تلاحم بعضه فوق بعض ، العجب ، اصل الذنب الكتد : مجمع الكتفين .

(٢) التامك : السنام الطويل ، النهد : الضخم المرتفع ، ململوم : مجمع بعضه الى بعض ، محزئل : منتصب ، الاجد : موثق الخلقة .

البيت	التموذج النظرى			بيت أبى تمام		التغيير
	البحر	حركة	سكون	حركة	سكون	
الأول	الطويل	٢٨	١٨	٢٨	١٤	سقوط ٤ سواكن
الثانى	"	٢٨	١٨	٢٨	١٣	سقوط ٥ سواكن
الثالث	"	٢٨	١٨	٢٨	١٢	سقوط ٦ سواكن
الرابع*	البسيط	٢٨	١٨	٢٨	١٧	سقوط ساكن واحد
الخامس	المنسرح	٢٤	١٨	٢٤	١٣	سقوط ٥ سواكن
السادس	"	٢٤	١٨	٢٤	١٤	سقوط ٤ سواكن
السابع	"	٢٤	١٨	٢٤	١٦	سقوط ساكنين

جدول (١)

إن الإيقاع الشعرى عند أبى تمام فى هذه الأبيات ، وأمثالها كثير فى شعره إذا تتبعته ـ كما قال الآمدى ، يرتكز على توالى الحركات ذلك التوالى الذى دفع أبا العلاء المعرى إلى القول (يجب أن يكون الطائى لم يفعل ذلك لأنه معدوم فى شعر العرب والغريزة له منكرة) (١) وذلك حينما تطرق إلى قول أبى تمام (٢) :

---

* بعد اعتماد رواية الديوان للبيت .

(١) الديوان بشرح التبريزى جـ ٢ ص ٣٢٦ .

(٢) الديوان بشرح التبريزى جـ٢ ص ٣٢٦ وهو من قصيدة فى مدح محمد بن يوسف الثغرى مطلعها :

اما انه لولا الخليطُ المودعُ ‍ ‍ ‍ ‍ وربعٌ عفا منه مصيفٌ ومربعُ

يَقُولُ فَيَسْمَعُ وَيَمْشِي فَيُسْرِعُ وَيَضْرِبُ فِي ذَاتِ الإِلهِ فَيُوجِعُ

وذلك لتوالى أربع حركات فيه ، ولم يجد تخريجا لهذه الظاهرة ، الا أن يقول ان أبا تمام قد اتبع العين الواو فى غير القافية كما اتبعها الواو كذلك فى حشو عروض البيت فأصبحت الكلمتان على النحو التالى " يسمعو ، يسرعو " وقد احتمل المصرى فى سبيل ذلك التخريج رداءة هذه اللغة متجاهلا ظاهرة التخفيف التى فطن هو نفسه لها فقال بأنها أشبه بمذهب الطائى .

• • •

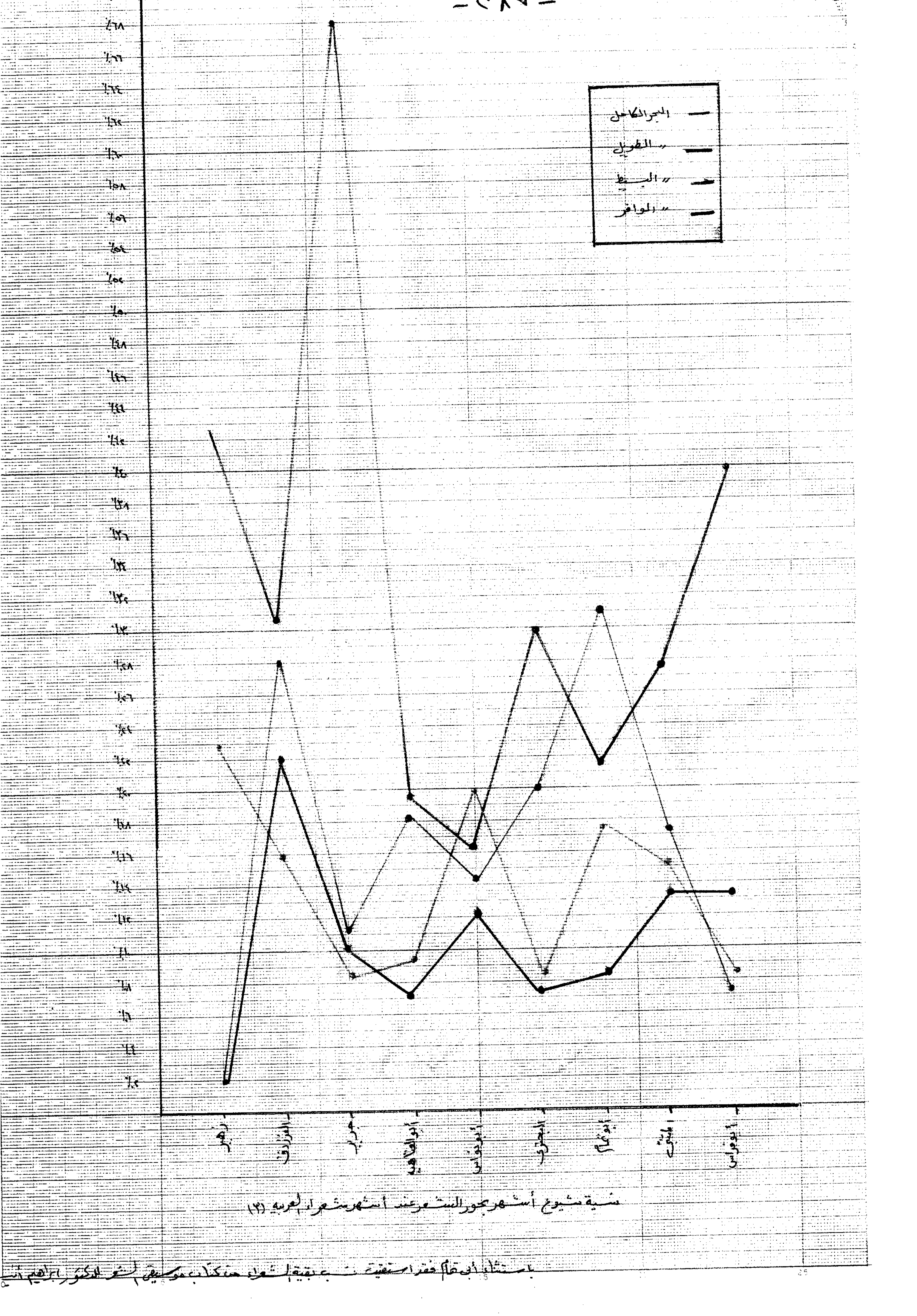
وإن استعرضنا شعره جميعه للوقوف على البحر الغالب(١) فإننا سنجد أن ٣٢ ٪ من شعره قد جاء من البحر الكامل وأن هذا البحر يحتل المكانة الأولى والطويل المكانة الثانية بنسبة ٢٢ ٪ يليه البسيط ونسبته ١٨ ٪ فقط وذلك مخالف لأكثر الشعراء فى عصره وقبل عصره فقد ظل البحر الطويل يحتل المكانة الأولى فى اشعارهم(٢) يليه البسيط وربما تقدم عليه عند بعض الشعراء بينما ظل الكامل ثالث بحر فى أشعارهم إلا عند أبى تمام فان هذا البحر يحتل المركز الأول وبنسبة ملفتة للنظر(٣) ، جعلت الدكتور عبد الله الطيب يقول (أبو تمام أبدا عقدة من العقد يخالف الناس فى أكثر ما ياتى به ويأبى مع ذلك

---

(١) انظر الجدول (٢) حيث نسبة شيوع كل بحر فى شعر أبى تمام .

(٢) يقول الدكتور ابراهيم انيس : (ليس بين بحور الشعر ما يضارع البحر الطويل فى نسبة شيوعه فقد جاء ما يقرب من ثلث الشعر العربى القديم من هذا الوزن) . د . ابراهيم انيس : موسيقى الشعر ٥٩ .

(٣) انظر الرسم البيانى (٣) التالى حيث تتضح نسبة اوسع البحور انتشارا عند أشهر شعراء العربية .



نسبة شيوع أشهر بحور الشعر عند أشهر شعراء العربية (٢)

(٢) باستثناء أبي تمام فقد استقيت نسب بقية الشعراء من كتاب موسيقى الشعر للدكتور ابراهيم أنيس

البحـــر	عدد أبياتـه	نسبته الى بقية شعـــره
الكامـل	٢٣٤٤	٣٢ ٪
الطويـل	١٥٩١	٢٢ ٪
البسيط	١٢٤٩	١٧ ٪
الخفيف	٦٨٣	٩ر٥ ٪
الوافـر	٦٦٧	٩ ٪
المنسرح	٢٨٢	٤ ٪
السريـع	٢٠٧	٣ ٪
المتقارب، الرجز ، الرمل، الهزج ، المجتـث ، المديد	٢٤٢	٣ر٥ ٪

جدول (٢)

إلا أن يجئ سابقا ومجليا ، ومن مخالفاته أنه جعل الكامل ميدانا لتعمقه وتأمله حتى صار عنده أشد ملاءمة لذلك من سواه من البحور) (١) .

ومن أهم سمات الكامل أنه أوفى بحور الشعر العربي حركات فهو يشتمل على ثلاثين حركة ، ولذلك يقول التبريزي "سمي كاملا لتكامل حركاته وهي ثلاثون حركة ، ليس في الشعر شئ له ثلاثون حركة غيره ، والحركات وإن كانت في أصل الوافر مثل ما هي في الكامل فإن الكامل زيادة ليست في الوافر ، وذلك أنه توفرت حركاته وجاء على أصله فهو أكمل من الوافر فسمي لذلك كاملا) (٢) .

وليس ذلك فحسب بل إن نسبة السواكن فيه تنخفض انخفاضا بينا عما هي عليه في بقية البحور فالثلاثون حركة لا يقابلها إلا اثنا عشر سكونا بينما نجد أن في الطويل والبسيط ثمانية عشر سكونا وثمان وعشرين حركة ، ومع أن السكون في الوافر لا يتجاوز الاثنى عشر سكونا إلا أن الحركات لا تتجاوز الست والعشرين حركة فقط ، وكذلك بقية البحور كما يكشف عنها الجدول (٤) .

إن هذا يعني ان البحر الكامل هو اغنى بحور الشعر العربي بالحركات التي لا تقابلها إلا أقل نسبة من السواكن فان كان هذا البحر هو الغالب على شعر أبي تمام فان هذا يعني اطراد الظاهرة التي لمسناها فيما نماه عليه الآمدي من الأبيات الا وهي ظاهرة ارتكاز شعر أبي تمام على الحركات التي

---

(١) د . عبدالله الطيب : المرشد الى فهم اشعار العرب ج ١ ص ٢٦٧ .
(٢) الخطيب التبريزي : الكافي في العروض والقوافي ص ٥٨ .

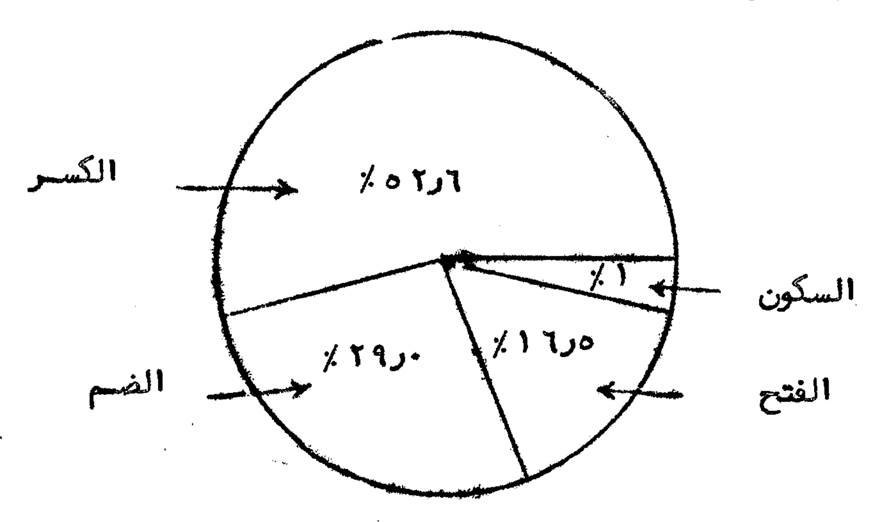
البحر	السكون	الحركة	نسبة السكون الى الحركة
الكامل	١٢	٣٠	٤ : ١٠
الطويل	١٨	٢٨	٦ر٤ : ١٠
البسيط	١٨	٢٨	٦ر٤ : ١٠
الوافر	١٢	٢٦	٤ر٦ : ١٠
الخفيف	١٨	٢٤	٧ر٥ : ١٠
المنسرح	١٨	٢٤	٧ر٥ : ١٠
الرمل	١٨	٢٤	٧ر٥ : ١٠
الرجز	١٨	٢٤	٧ر٥ : ١٠
المتقارب	١٦	٢٤	٦ر٧ : ١٠
المديد	١٦	٢٢	٧ر٣ : ١٠
السريع	١٦	٢٢	٧ر٣ : ١٠
المضارع	١٢	١٦	٧ر٥ : ١٠
المجتث	١٢	١٦	٧ر٥ : ١٠

جدول (٤)

نسبة السواكن الى المتحركات فى بحور الشعر العربى

لا يفصل بينها إلا أقل عدد ممكن من السواكن .

وثمة تجل ثالث لهذه الظاهرة تكشف لنا عنه حركة الروى فى القافية عند أبى تمام فقد كان نصيب القافية المقيدة نصيبا ضئيلا لا يتجاوز ١ ٪ من مجموع شعره موزعا على مقطعات تتكون من بيتين وثلاثة وأربعة باستثناء قصيدة واحدة من سبعة وعشرين بيتا كان المعرى يرى امكانية قراءتها مطلقة القافية أو مقيدتها (١) بينما احتلت القافية المطلقة مكسورة أو مضمومة أو مفتوحة نسبة ٩٩ ٪ من شعره فى الوقت الذى تبلغ نسبة انتشارها فى الشعر العربى ٩٠ ٪ فقط (٢) وهذا يعنى أن نسبة تحريك الروى فى شعر أبى تمام أعلى من نسبته الشائعة فى الشعر العربى ، أى أن ظاهرة التحريك التى تجلت فيما عابه الآمدى من أبيات وكشف لنا عنها انطلاق أكثر شعره من إيقاع البحر الكامل ، قد ظهرت كذلك فى ندرة القوافى المقيدة الروى لديه ومجىء أغلب شعره محرك الروى .



---

(١) الديوان بشرح التبريزى جـ٢ ص ٢٨٢ وهى قصيدة فى مدح الحسين بن رجاء مطلعها :

جَرَتْ له اسماءُ حبلَ الشُّمُوسْ ... والوصْلُ والهَجْرُ نعيمٌ وبُوسْ

(٢) ابراهيم انيس : موسيقى الشعر ٢٥٧

ان الحركة التى تطغى على موسيقى شعر أبى تمام وتكمن خلف كثير من ظواهره العروضية لا يمكن أن تنفصل بأى حال من الأحوال عن تلك الرؤية الشعرية التى كانت تحدد نظرته إلى الأشياء فأبوتمام يراها متحركة ، يراها فى لحظة الصيرورة ، لذلك فهو لا تعرف حدودا صارمة لديه ، فالأشياء تتفاعل وتتداخل ويفضى بعضها إلى بعض فى حركة دائبة لا تنتهى إلا لتبدأ مرة أخرى ، وهى حركة عنيفة بعيدة الغور تُفضى بالشىء إلى نقيضه والضد إلى ضده وما الطباق إلا صورة من صور تجلى هذه الحركة التى تقفز بالشاعر بين النوافر ، وليس الجناس فى جوهره إلا حركة كامنة خفية تتسرب خلال تشابه صورى يربط بين الكلمات وانتشارها فى شعر أبى تمام لا يفسر إلا بذلك الصراع العنيف الذى ينتظم شعره كله ، حتى يقول (١) :

وقوافٍ قد ضَجَّ منها لما استُعـ ـمِلَ فيها المرفوعُ والمخفوضُ

ويقول (٢) :

تغايرَ الشعرُ فيه إذْ سهرت له حتى ظننتُ قوافيهِ ستقتتلُ

ومن المظاهر التى يتجلى فيها اقتتال القوافى غلبة أشد الحروف انفجارا عليها ذلك أن نسبة ٣٢ ٪ من قوافيه على حرفى الباء والدال ومن أهم سماتهما أنهما من أقوى الأصوات فى العربية جهرا وانفجارا وكأنما كانت

---

(١) الديوان بشرح التبريزى جـ ٢ ص ٢٩٢ وهو من قصيدة فى مدح عياش مطلعها :

وثناياكِ إنّها اغريضُ ولآلٍ تومٌ وبرقٌ وميضُ

(٢) الديوان بشرح التبريزى جـ ٣ ص ١٠ .

تمثل ذروة الصراع الذى تمور حركات البيت فيه ، وكأنما انحباس النفس الذى يسبق انفجار الحروف يشكل الصدمة لجريانه مع حركات البيت المتتالية .

وشعر أبى تمام يزخر بعلامات الوجود المتحركة اللاهثة ، يتردد فيه لمعان البرق وهدير السيل ووقع المطر ، وتنفرس بين أبياته الرماح المصعدة والسيوف المجردة وتنمو فيه الأعشاب وتثمر خلاله الأشجار وتتعاقب فيه الفصول وتفضى الحياة إلى موت والموت إلى حياة . إن الحركة التى تنداح فى الوجود هى جوهر الحياة ولذا فالسكون علامة من علامات الموت ولا مر قالت العرب سكن الرجل إذا مات واستكان إذا ذل ، والحركة حينما تستأصل السكون من الوجود فانها تجلى فيه الحياة على صورة فرس يرتع فى زهو وطائر يحلق فى شموخ يقول شاعرنا [1] :

يَعلَمُ أنَّ الداءَ مُستَحلَسٌ   تحتَ جمامِ الفرسِ الرائعِ [2]
والطائرُ الطائرُ فى شأنِهِ   يلوى بحظِّ الطائرِ الواقِعِ

والشعر حينما يستبطن هذه الحركة يصبح نوعا من الرحلة يقهر الأبعاد المألوفة للأشياء فيلتقى عندئذ بالمطايا التى تقهر الأبعاد المعروفة للمكان ، فيخرج كلاهما بالشاعر عن حد السكون الذى لا يدل إلا على الموت ولا يفضى الا اليه . يقول [3] :

---

(١) الديوان بشرح التبريزى جـ٢ ص٣٥٧ وهو من قصيدة فى مدح نوح بن عمرو مطلعها :
ها إنَّ ذا موقفُ الجازِعِ   اقوى وسؤرُ الزمنِ الفاجعِ

(٢) مستحلِس : بالكسر من استحلست الارض بالنبت اذا اتصل نبتها ، ومستحلَس بالفتح : اى مجعول كالحلس وهو ما يوضع تحت السرج والا رجح الفتح لذكر الفرس فيما بعد .

(٣) الديوان بشرح التبريزى جـ٢ ص١٦٠ وهو من قصيدة فى مدح محمد بن الهيثم بن شبان مطلعها :
نوارٌ فى صواحبها نوارُ   كما فاجاك سربٌ أو صوارُ

فدع ذكر الضياع فلى شماس　　اذ ذكرت ولى عنها نفار
فمالى ضيعة الا المطايا　　وشعر لا يباع ولا يعار [1]

وحديث أبى تمام عن الشعر يمج بألفاظ السير والوخد والجموح والتهجير والتغليس وفيه تعانق السهول الجبال وتشرق الشمس هاتكة عن الوجود حجاب الظلمات حتى يؤول الشعر من خلال هذه البنية اللغوية الى رؤية جامحة متعالية ترتاد المجاهل وتجوس خلال الاغوار ، يقول [2] :

وسيارة فى الارض ليس بنازح　　على وخدها حزن سحيق ولا سهب

---

(١) يقول الاستاذ امين البرت الريحانى فى تحليله لهذا البيت "إن مفهوم الغربة قد انقلب رأسا على عقب فى خاطر الشاعر فبدلا من أن تشده الغربة إلى ضيعته (وطنه) صار ابتعاده عنها هو الوطن والتقيد بمكان محدود هو الغربة .. وهكذا تستحيل المطايا دروبه نحو الحرية والانعتاق من حدود المكان . ولئن كانت المطايا فعلا ماديا للحرية فالشعر فعل فكرى وجمالى لها ولئن كانت سبيلا للمصالحة مع الحياة فالشعر سبيل لمعانقة الحياة .. أما قوله "لا يباع ولا يعار" فكلام أقرب إلى النثر منه إلى الشعر وهو بمثابة الماء التى ترمى على النار الطالعة من الصدور ومطلع العجز دون القدرة على اطفائها " .
(امين البرت الريحانى : مدار الكلمة ٣٢) .
غير أننى أرى أن جملة "لا يباع ولا يعار" تؤصل سمة الذات فى الشعر حتى يغدو كالبصمة تحمل اسم صاحبها فلا يمكن ان يتسم بها سواه ، وهذا ما يجعل فعل الإنعتاق الفكرى تجربة ذاتية متفردة متمردة على كل تَقَيّد بما سبق أو تقييد لما يلحق .

(٢) الديوان بشرح التبريزى جـ١ ص ١٩٧ وهو من قصيدة فى مدح خالد بن يزيد الشيبانى مطلعها :
لقد أَخَذَتْ من دَارِ ماويّةَ الحِقَبُ　　انحلُ المغانى للبِلَى هِىَ أم نَهْبُ

تذرُ ذرورَ الشمسِ في كلِّ بلدةٍ ... وتمضي جموحاً ما يُرَدُّ لها غَرْبُ
إن أُنشِدَتْ في القومِ ظَلَّتْ كأنّها ... مسرّةُ كِبْرٍ أو تداخَلها عُجْبُ

ويقول : (١)

هذي القوافي قد أتينك نزعا ... تتجشم التهجير والتغليسا

ويقول : (٢)

تَسيرُ مَسيرَ الشمسِ مطرفاتها ... وما ابتلَّ منها لا عذار ولا خد
تقطع آفاقَ البلادِ سوابقاً ... وما السيرُ منها لا العنيقُ ولا الوخد

هذه الرؤية الجامحة المتعالية لا تلبث أن تؤول بالقصيدة إلى كون يضج بالحركة والاضطراب فلا يبقى فيه من السكون إلا ذلك السكون الصوري الذي تثبت به الحروف على الورق والأبيات في بطون الكتب . وهي حركة

---

(١) الديوان بشرح التبريزي جـ ٢ ص ٢٧٣ وهو من قصيدة في مدح أبي الغيث الرافقي مطلعها :
أقشيبَ ربعِهِمُ أراكَ دريسا ... وقرى ضيوفِكِ لوعةً ورسيسا

(٢) الديوان بشرح التبريزي جـ ٢ ص ٩٤ وهو من قصيدة في مدح محمد بن الهيثم بن شبانة مطلعها :
تجرّع أسىً قد أقفرَ الجرعُ الفردُ ... ودع حسي عينٍ يحتلبها الوجدُ

الوجود على ظهر الأرض تستبطن تاريخ الإنسان وتقلبه بين الأضداد ورحلته بين الأنس والتوحش حتى تصبح القصيدة كما يقول (١) :

انسيةٌ وحشيةٌ كثرت بهـــا ... حركاتُ أهلِ الأرضِ وهي سكونُ

—•—

---

(١) الديوان بشرح التبريزى جـ ٣ ص ٣٢٩ ، وهو من قصيدة فى مدح الواثق مطلعها :

وأبى المنازلِ إنها لشجـــونُ ... وعلى العجومةِ إنها لتبيـــنُ

الخاتمة

تراوحت مواقف النقاد من شعر أبي تمام بين رفض لهذا الشعر لأنه خارج على طريقة العرب مخالف لها في الصياغة وبين تقبل له لأنه يصور أصدق تصوير حياة التأنق والزخرفة التي شاعت في العصر العباسي ، وكلا الحكمين مجحف فالأول يسلبه حريته في الإبداع والآخر ينتزع منه حقيقته المنبثقة من لغته الشعرية ، وبين هذين الحكمين تتوزع المواقف المختلفة التي صدرت عنها الأحكام المتعددة على شعر أبي تمام بين استحسان واستهجان وقدح ومدح عند القدماء وعند جلّ المحدثين .

ومن هنا كان هناك مايشبه التسليم بأنّ ثمة جملة من أبيات أبي تمام تمثل إحالاته في المعاني وبعده في الاستعارة ومعاظلته في التركيب وإغراقه في الصنعة والتكلف ، وقد ظلت هذه الأبيات تساق في مضمار التمثيل على أخطائه وهفواته للانتقاص منه تارة وللكشف عما يقع فيه الشعراء من سهو وزلل تارة أخرى .

ولذا فقد سعيت في هذا البحث إلى إعادة النظر فيما اعتاد النقاد والبلاغيون عيبه على أبي تمام وفق منهج يتوخّى تأصيل لغته الشعرية ويسعى للكشف عن أبعاد الرؤية التي تتسلط على أبيات الشعر لديه فتحركها شكلا ومضمونا حتى تخرج بها عما هو مألوف ومعتاد وتسمها بسمة التفرد

والخرابة والتميز ، ذلك أن هذه الرؤية لاتلبث أن تتسلط على الأشياء فتنزع عنها رداء " الشيئية " وتحيلها إلى " مواضيع " يتخللها التوتر الذى يفضى بها إلى احتضان الأضداد واستقطاب النوافر وهذا يعنى أن شعر أبى تمام يبدأ بتدمير مايعهد فى الكلمة من معنى والاستعلاء عليه ثم رفعها إلى أفق شعرى لاتلبث أن تتجلى فيه بأروع صورها وتتجسد فاعلية الرؤية الشعرية لديه فى ديناميكية اللغة وغالبا ماترتكز على اقتناص علاقات التشابه والتضاد بين العلامات الأساسية المكونة لبنية القصيدة حتى تنتظم على أساس وثيق من التقابل او التناغم شكلا ومضمونا .

* * * * *

وقد أردت من خلال هذه الرسالة أن أكشف ملامح منهج نقدى جديد من شأنه إن أحسن تطبيقه أن يجلى مايحتضنه تراثنا الشعرى من تجارب إنسانية أصيلة وقيم حضارية خالدة لاتحصرها قوقعة زمانية محددة ولاتحدها بوتقة مكانية معينة .

وإنى لأدعو دعوة مخلصة ، فى ختام هذا البحث ، إلى ضرورة الاستفادة مما حققه التقدم العلمى من انجازات فى مجال الدراسات الإنسانية بصورة عامة والأدبية بصورة خاصة وذلك فى دراستنا لتراثنا الشعرى فمن شأن هذه المناهج النقدية الحديثة أن تنصف شعرائنا العظام الذين طالما عاملناهم معاملة غير منصفة لا نرى فى أشعارهم الا خطأ يجب اصلاحه أو مبالغة ينبغى أن يحطا من منهما وهم أمراء الكلام .

وانى أسأل الله أن يهيء لنا من أمرنا رشدا . !

—•—

ثبت مصادر البحث ومراجعه

* الآمدى : أبوالقاسم الحسن بن بشر الآمدى
- الموازنة بين شعر أبى تمام والبحترى
تحقيق السيد أحمد صقر ، دار المعارف بمصر ط . الثانية
١٣٩٢ هـ - ١٩٧٢م.

- الموازنة بين شعر أبى تمام والبحترى
تحقيق محي الدين عبد الحميد ، ط. الثانية ، القاهرة
١٣٧٣ هـ - ١٩٥٤م.

* ابراهيم أنيس : (الدكتور)
- موسيقى الشعر
مكتبة الانجلو المصرية ، ط ٤ ، ١٩٧٢م.

* ابن الاثير : ضياء الدين بن الأثير
- المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر
تحقيق د . أحمد الحوفى ، د . بدوى طبانه ، مكتبة
نهضة مصر ، القاهرة ١٣٧٩ هـ .

- الاستدراك فى الرد على رسالة ابن الدهان
تحقيق حفنى محمد شرف ، الانجلو المصرية ، ١٩٥٨م.

* إحسان عباس (الدكتور)

- تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجرى ، دار الثقافة ، بيروت.

* أحمد ابراهيم موسى (الدكتور)

- الصبغ البديعي في اللغة العربية ،
دار الكتاب العربي ، القاهرة ، ١٣٨٨ هـ - ١٩٦٩م.

* أحمد أحمد بدوى : (الدكتور)

- أسس النقد الادبي عند العرب ،
دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة .

* أحمد أسعد على (الدكتور)

- الانسان والتاريخ في شعر أبي تمام (القسم الاول)
دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط. الثانية ١٩٧٢ م - ١٣٩٢ هـ .

* أحمد أمين (الدكتور)

- النقد الأدبي
النهضة المصرية ، ط. الرابعة ١٩٧٢م.

* أدونيس : على أحمد سعيد

- الثابت والمتحول
دار العودة ، بيروت ط. الأولى ١٩٧٧.

- مقدمة للشعر العربى

دار العودة ، بيروت ، ط. الثانية ١٩٧٥م.

* الازهرى : أبو منصور محمد بن أحمد الازهرى

- تهذيب اللغة

تحقيق عبد السلام هارون ، المؤسسة المصرية العامة ،

القاهرة ١٣٨٤ هـ - ١٩٦٤م.

* الاشمونى : أبوالحسن على نور الدين بن محمد الأشمونى

- شرح الاشمونى على ألفية ابن مالك ،

تحقيق محيى الدين عبد الحميد ، النهضة المصرية ط. الثالثة

* أمين البرت الريحانى

- مدار الكلمة : دراسات نقدية

دار الكتاب اللبنانى ، دار الكتاب المصرى ، ط. الأولى

١٩٨٠م.

* الانبارى : أبوبكر محمد بن القاسم الأنبارى

- شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات

تحقيق عبد السلام محمد هارون ، دار المعارف سلسلة

ذخائر العرب ط. الثانية .

* أنيس المقدسي
- أمراء الشعر العربي في العصر العباسي
دار العلم للملايين ، بيروت ط. الثامنة ، ١٩٦٩م .

* البحتري : الوليد بن عبيد البحتري
- : الديوان
تحقيق حسن كامل الصيرفي ، دار المعارف ط. الثانية .

- ديوان الحماسة
تحقيق الأب لويس شيخو نشر دار الكتاب العربي ، بيروت ،
الطبعة الثانية .

* بدوي طبانه (الدكتور)
- دراسات في نقد الأدب العربي إلى نهاية القرن الثالث ،
الانجلو المصرية ط. الرابعة ١٩٦٥م.

* البديعي : يوسف البديعي
- هبة الايام فيما يتعلق بأبي تمام
مطبعة دار العلوم ، القاهرة ، ١٩٣٤ .

* بشار بن برد
- الديوان
تحقيق : محمد الطاهر بن عاشور ، الشركة التونسية للتوزيع/.

* بلا : شارل بلا

- رسالة فى الحلم

دار الكتاب الجديد ، بيروت ، ط. الاولى ، ١٩٧٣.

* التبريزى : أبوزكريا يحيى بن على الشيبانى التبريزى

- شرح ديوان أبى تمام

تحقيق محمد عبده عزام ، دار المعارف ، القاهـــــرة ،

ط. الرابعة .

- الكافى فى العروض والقوافى ،

تحقيق الحسانى حسن عبدالله ، نشر معهد المخطوطات

العربية ، القاهرة ١٣٨٦ هـ - ١٩٦٦م.

* التهانوى : محمد الفاروقى التهانوى

- كشاف اصطلاحات الفنون

تحقيق د . لطفى عبدالبديع ، المؤسسة المصرية العامـــة

، القاهرة ١٣٨٢ هـ - ١٩٦٢م.

* الجاحظ : أبوعثمان عمرو بن بحر

- البيان والتبيين ،

تحقيق عبدالسلام هارون ، الخانجى ، القاهرة ، ط. الرابعة

١٣٩٥ هـ - ١٩٧٥ م .

- الحيوان
تحقيق عبد السلام هارون ، البابي الحلبي ، القاهــرة ،
ط. الثانية .

* الجرجاني : القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني ،
- الوساطة بين المتنبي وخصومه
تحقيق أبو الفضل ابراهيم وعلي محمد البجاوي ، الحلبـــي ،
القاهرة .

* الجرجاني : عبد القاهر الجرجاني :
- دلائل الاعجاز
تصحيح محمد رشيد رضا ، دار المعرفة ، بيـــروت ،
١٣٩٨ هـ - ١٩٧٨م.

- أسرار البلاغة ،
محمد عبد المنعم خفاجي ، ط. الثانية ، مكتبة القاهــرة
١٣٩٦ هـ.

* جرجي زيدان
- تاريخ آداب اللغة العربية ،
مطابع الهلال ، مصر ، ١٩٣٠م.

* جميل سلطـــان (الدكتور)
- أبوتمام ،
دار الانوار ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٧٠ م - ١٣٨٩هـ .

* جواد على (الدكتور) :
- المفصل فى تاريخ العرب قبل الاسلام ،
دار العلم للملايين ، بيروت ، دار النهضة ببغداد ،
ط. الثانية ١٩٧٦م.

* حازم القرطاجنى :
- منهاج البلغاء وسراج الادباء
تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجه دار الكتب الشرقيـــة ،
تونس ١٩٦٦م.

* أبوحيان التوحيدى :
- البصائر والذخائر ،
تحقيق ابراهيم الكيلانى ، دمشق مكتبة اطلس .

* خضر الطائى :
- أبوتمام الطائـــى
دار الجمهورية . بغداد ، ١٩٦٦م.

* داود سلوم (الدكتور) :
- النقد العربي من الجاهلية حتى نهاية القرن الثالث ،
مطبعة الايمان ، بغداد ١٩٦٩م.

* ابن رشيق القيرواني : أبوعلي الحسن بن رشيق القيرواني ،
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ،
تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ،
بيروت ، ط. الرابعة ، ١٩٧٢م.

* سعد مصلوح : (الدكتور)
- الأسلوب : دراسة لغوية احصائية ،
دار البحوث العلمية ط. الاولى ، ١٩٨٠م.

* ابن سنان الخفاجي : أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي .
- سر الفصاحة
شرح وتصحيح عبد المتعال الصعيدي ، مكتبة صبيح ،
١٣٨٩ هـ - ١٩٦٩م.

* سيبويه : أبوبشر عمرو بن عثمان بن قنبر
- الكتاب
تحقيق عبد السلام هارون ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،
ط. الثانية ١٩٧٢م.

* الشريف المرتضى : على بن الحسن ،
- طيف الخيال
تحقيق حسن كامل الصيرفى ، ط. الأولى ، الحلبى ،
١٣٨١ هـ - ١٩٦٢م.

* شوقى ضيف : (الدكتور) ،
- الفن ومذاهبه فى الشعر العربى ،
دار المعارف ، مصر ، ط. التاسعة .

* الصولى : أبوبكر محمد بن يحيى الصولى ،
- ديوان أبى تمام
تحقيق رشيد خلف نعمان ، دار الطليعة ، بيروت، ١٩٧٨م

- ديوان أبى نواس ،
دراسة وتحقيق بهجة عبد الغفور حمد ، مكتوب على الآلة الكاتبة ، رسالة دكتوراه ، جامعة بغداد . كلية الآداب
١٣٩٧ هـ - ١٩٧٧م.

- أخبار الشعراء " كتاب الاوراق "
جمع هيوارث دن .

- أخبار أبي تمام
تحقيق د . عساكر ، عبده عزام ، نظير الإسلام ، المكتب التجاري للطبع والنشر ، بيروت .

- أخبار البحتري ،
تحقيق د . صالح الاشتر ، دار الفكر بدمشق ، ط. الثانية ، ١٩٦٤ م - ١٣٨٤ هـ .

* ابن طباطبا العلوي ،
- عيار الشعر ،
تحقيق محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف ، الاسكندرية ، ١٩٨٠م .

* عباس محمود العقاد ،
- ساعات بين الكتب ،
دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط. الثانية ، ١٩٦٩م .

- مراجعات في الآداب والفنون ،
دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط. الأولى ، ١٩٦٦م .

- يسألونك ،
دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط. الثالثة ، ١٩٦٨م .

* عبدالرحمن بدوى (الدكتور) ،
- طه حسين فى عيد ميلاده السبعين ،
دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٢م.

* عبدالعزيز سيد الاهل ،
- عبقرية أبى تمام ،
دار العلم للملايين ، بيروت ، الطبعة الثانية ، ١٩٦٢.

* عبدالكريم اليافى : (الدكتور) ،
- جدلية أبى تمام ،
دار الجاحظ ، بغداد ، ١٩٨٠م .

* عبدالله الطيب : (الدكتور) ،
- المرشد إلى فهم أشعار العرب ،
الحلبى ، القاهرة ، ط. الاولى ١٣٧٤هـ - ١٩٥٥م .

* عبده بدوى : (الدكتور) ،
- أبوتمام وقضية التجديد فى الشعر ،
مكتبة الشباب ، القاهرة .

* العسكرى : أبوهلال الحسن بن عبدالله العسكرى ،
- كتاب الصناعتين : الكتابة والشعر ،
تحقيق البجاوى ، ابوالفضل ابراهيم طبع الحلبى ، القاهرة.

* العكبرى : أبوالبقاء العبكرى ،
- شرح ديوان المتنبى ،
دار المعرفة ، بيروت ١٣٩٧ هـ ، ضبط الابيارى ، السقا ، شلبى .

* عمر فروخ :
- أبوتمام شاعر الخليفة المعتصم بالله ،
المكتب التجارى ، بيروت ، ١٩٦٤م.

* ابن فارس : أحمد بن فارس ،
- معجم مقاييس اللغة ،
تحقيق عبد السلام هارون ، البابى الحلبى ، القاهرة ،
ط. الثانية ، ١٣٨٩ هـ - ١٩٦٩ م .

* الفرزدق : أبوفراس همام بن غالب ،
- الديوان ،
جمع وطبع عبد الله الصاوى ، المكتبة التجارية الكبرى ، القاهرة ،
ط. الاولى ، ١٩٣٦ م / ١٣٥٤هـ .

* قدامة بن جعفر ،
- نقد الشعر ،
تحقيق عبد المنعم خفاجى ، نشر مكتبة الكليات الازهرية ،
القاهرة ط. الاولى ١٣٩٩ هـ.

* القزوينى : جلال الدين أبوعبدالله محمد الخطيب القزوينى ،
- الإيضاح فى علوم البلاغة .
طبع صبيح ، القاهرة ، ١٣٨٥ هـ - ١٩٦٦م.

- شروح التلخيص ،
البابى الحلبى ، القاهرة ١٩٣٧ م.

* ابن قتيبة : أبو محمد عبدالله بن مسلم بن قتيبة ،
- الشعر والشعراء ،
طبع ليدن ، مطبعة بريل ١٩٠٢ .

* كاودن روى كاودن ،
- الأديب وصناعته ،
ترجمة جبرا ابراهيم جبرا ، مكتبة منيمنة ، بيروت ١٩٦٢ م.

* كمال أبوديب : (الدكتور)
- فى البنية الإيقاعية للشعر العربى ،
دار العلم للملايين ، بيروت ، ط. الاولى ١٩٧٤م.

- جدلية الخفاء والتجلى ، دراسات بنيوية فى الشعر،
دار العلم للملايين ، بيروت ، ط. الأولى ، ١٩٧٩م.

* لطفى عبد البديع : (الدكتور)
- محاضرات
المحاضرات الملقاة على طلبة الصف الرابع بكلية الشريعة
قسم اللغة العربية ، ١٣٩٤ هـ .

- عبقرية العربية ،
مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ط. الأولى ١٩٧٦م.

* محمد حسن عبد الله : (الدكتور) ،
- مقدمة فى النقد الأدبى ،
دار البحوث العلمية ، ط. الأولى ، ١٣٩٥ - ١٩٧٥

* محمد زكى عشماوى : (الدكتور) ،
- قضايا النقد الادبى بين القديم والحديث ،
دار النهضة العربية ، بيروت ، ١٩٧٩ .

* محمد طاهر الجبلاوى ،
- الكلام فى شعر البحترى وأبى تمام ،
طبع ونشر دار الفكر العربى ، القاهرة .

* محمد على أبو حمده ،
- النقد الادبى حول أبو تمام والبحترى فى القرن الرابع الهجرى ،
دار العربية ، بيروت ، ط. الاولى ، ١٩٦٩م.

* محمد محمد الحسيني ،
- أبو تمام وموازنة الآمدي ،
المجلس الاعلى لرعاية الفنون والآداب ، القاهرة ، ١٩٦٧م .

* محمد مندور : (الدكتور) ،
- النقد المنهجي عند العرب ،
دار نهضة مصر ، القاهرة .

* محمود الربداوي : (الدكتور) ،
- الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام (في القديم) ،
دار الفكر .

* - الفن والصنعة في مذهب أبي تمام ،
المكتب الاسلامي ، ١٣٩١ - ١٩٧١ .

* المرزباني : أبوعبدالله محمد بن عمران المرزباني ،
- الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء ،
طبع محب الدين الخطيب ، المطبعة السلفية ، القاهرة ،
ط. الثانية ١٣٨٥ هـ .

* المرزوقي : أبوعلي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي ،
- شرح ديوان الحماسة ،
نشر أحمد أمين ، عبدالسلام هارون ، لجنة التأليف والترجمة
والنشر ، الطبعة الثانية ١٣٧٦ هـ .

* مسلم بن الوليد الأنصارى ،
- الديوان ،
تحقيق د . سامى الدهان ، دار المعارف ،مصر .

* ابن المعتز : عبدالله بن المعتز ،
- البديع ،
نشر اغناطيوس كراتشقوفسكى ، دار الحكمة - دمشق .

- طبقات الشعراء ،
تحقيق عبدالستار فراج ، دار المعارف بمصر ،ط. الثانية .

* منير سلطان : (الدكتور) ،
- المرزبانى والموشح ،
الهيئة العامة المصرية للكتاب ، الاسكندرية ، ١٩٧٨م .

* ميرهوف : هانز ميرهوف ،
- الزمن فى الأدب ،
ترجمة د . أسعد رزق ،نشر مؤسسة سجل العرب ١٩٧٢ .

* النابلسى : الشيخ عبدالغنى النابلسى ،
- تعطير الأنام فى تعبير المنام ،
دار الفكر - بيروت .

* نجيب محمد البهبيتى ،
- أبو تمام الطائى : حياته وحياة شعره ،
دار الفكر ، مكتبة الخانجى ، ط. الثانية ، ١٩٧٠م.

* ابن النديم : أبو الفرج محمد بن اسحق بن النديم ،
- الفهرست ،
دار المعرفة ، بيروت .

* نصرت عبد الرحمن : (الدكتور) ،
- فى النقد الحديث ،
مكتبة الاقصى ، عمان ، ط. الاولى ١٣٩٩ هـ - ١٩٧٩م.

* ياقوت الحموى ،
- معجم الأدباء ،
دار المأمون ، القاهرة .

* ابن يعيش : موفق الدين يعيش بن على بن يعيش ،
- شرح المفصل ،
عالم الكتب ، بيروت ، مكتبة المتنبى ، القاهرة .

—•—

الحمد لله رب العالمين